GELİŞİM

SİNEMA

AYLIK SİNEMA-VİDEO DERGİSİ HAZİRAN 1985 - 350 TL. (KDV dahil)

CANNES'85

9

SİNEMA GÜNLERİNİN ARDINDAN

Kimler VESTEL FERGUSON kullanır?

"VESTEL, sinema salonundaki keyfi aynen yaşatıyor."

Feyzi Tuna
Film Yönetmeni

İşi, uzmanlığı, "görüntü" olan bir sinema profesyoneli, ünlü film yönetmenimiz Feyzi Tuna, VESTEL FERGUSON için bakın ne söylüyor:

"22 yıldır film yönetiyorum. Görüntü, yani resim kalitesi benim için çok önemli. VESTEL öylesine mükemmel ki, beyazperdeden ayırmak imkânsız. Elbette VESTEL kullanıyorum. Televizyonu olsun, VHS videosu olsun, çok üstün. Gayet net; renkleri tam olması gerektiği gibi gösteriyor. Size kendi alanımdan bir örnek vereyim; VESTEL bana sinema salonundaki keyfi ve zevki aynen yaşatıyor."

Ülkemizdeki binlerce VESTEL FERGUSON sahibi gibi ünlü sinemacılarımız, değerli sanatçılarımız, sahne yıldızlarımız VESTEL FERGUSON televizyon ve VHS videoyu özellikle seçiyor, VESTEL FERGUSON alıyor.

Siz de ülkemizin 12 üstünlüğe sahip, tam elektronik televizyonu olan VESTEL FERGUSON'a kavuşun. VESTEL televizyon ve VESTEL VHS video ile sinema salonlarının keyfini evinizde yaşayın!

VESTEL
FERGUSON
Mucize değil...gerçek!

Türkiye'nin
12 üstünlüğü birden sunan
tam elektronik
renkli televizyonu!

Ülkemize
dünyanın en yaygın
en ileri video sistemi
VHS'yi getiren
en üstün video!

İşte sadece VESTEL FERGUSON TX'te 12'si birarada bulunan üstünlükler:

- Enfraruj uzaktan kumanda!
- Sağlamlığın ve uzun ömrün ana kaynağı TX şasi!
- Luma Chroma Processor görüntü sistemi!
- Otomatik istasyon arama, kanal bulma!
- Regülatör gerektirmeyen otomatik koruma sistemi!
- Erişilmez görüntü kalitesi yaratan 110° saptırma açılı resim tüpü!
- Bilgisayar ve video oyunlarına mükemmel uyum!
- Otomatik dikey ve yatay ayar!
- "Hi-fi" ses... isterseniz stereo!
- Hassas otomatik ince ayar!
- Otomatik Pal/Secam!
- "Cable TV" üstünlüğü!

GELİŞİM
SİNEMA
AYLIK SİNEMA VE VİDEO DERGİSİ

HAZİRAN 1985 SAYI 9

Sahibi Gelişim ve Süreli Yayınlar AŞ Yön Kur. Başkanı:
ERCAN ARIKLI

Genel Yayın Yönetmeni:
BURÇAK EVREN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
CELAL YILDIRIM

İÇİNDEKİLER

Kapak: Cannes 85'in afişi

5
SAVAŞ VE SAVAŞ SONRASI GÖRÜNÜMLERİ
ibrahim altınsay

11
FANNY VE ALEXANDER
egil törnqvist

18
SIFIR YILI: 1984
marc chevrie

20
MİCHAEL RADFORD'LA SÖYLEŞİ
tuğrul eryılmaz

22
JOHN HURT'UN W. SMITH OLARAK PORTRESİ
dominique joyeux

24
SİNEMA GÜNLERİ '85'İN EN İYİLERİ

26
1984/85 SİNEMA MEVSİMİNİN EN İYİLERİ

28
CANNES '85

31
ISABELLE HUPPERT
mireille amiel

37
TÜRK SİNEMA ESTETİĞİ ÜSTÜNE NOTLAR
taylan altuğ

41
PASOLİNİ/FASSBİNDER
roy macbean

45
GÖSTERİME GİRMEYEN FİLMLER
burçak evren

48
YENİ ALMAN SİNEMASI
sungu çapan

51
SİNEMANIN YİTİRDİKLERİ

52
YENİ YAYINLAR

54
HABERLER

56
ATIL ANT İLE SÖYLEŞİ
muhittin sirer

58
VİDEO KILAVUZU
ibrahim altınsay

61
KESİLEN SOSİS Mİ FİLM Mİ?
mahmut tali öngören

65
TV'DE HAZİRAN FİLMLERİ

Başkan Yardımcısı/idare/reklam
DENİZ İNSEL

Teknik Müdür:
GÜMAN BİRİNCİOĞLU

Halkla İlişkiler Müdürü: **İnci Kurmuş,** Satış Müdürü: **Yıldırım Üneverdi,** Sayfa Düzeni: **Mehmet Evren,** Fotoğraf Servisi Şefi: **Nermi Erdur,** Pikai ve Montaj Servisi Şefi: **Fazıl Mecit,** Dizgi Servisi Şefi: **Cihat Söylemez,** Düzeltı Servisi Şefi: **Necati Güngör,** Kapak Renk Ayrımı: **Çali Grafik,** Baskı: **APA Ofset Basımevi Sanayi ve Ticaret AŞ.,** Dağıtım: **Hürriyet Holding AŞ.,** Yazışma adresi: Büyükdere Cad, Apa Ofset arkası Levent-İstanbul Tel: 169 66 80 (20 Hat), Ankara: Atatürk Bulvarı, 85/12 Kızılay/Ankara Tel: Santral 33 07 40 (3 Hat)
KKTC fiyatı: 525 TL.
GELİŞİM SİNEMA:
Süreli Yayınlar AŞ tarafından hazırlanıp Gelişim Basım ve Yayım AŞ tarafından yayınlanmaktadır.

SİNEMA VE VİDEO ESERLERİ KANUN TASARISI ÜZERİNE

Hiç kuşku yok ki, son günlerde üzerinde en çok söz edilen konulardan biri de ANAP İzmir milletvekili Süha Tanık ile Sakarya Milletvekili Nihat Akpak tarafından hazırlanan Sinema ve Video Eserleri Kanun Teklifi oldu. Geçtiğimiz günlerde TBMM Adalet Komisyonu'nca kabul edilen kanun teklifi üzerine, bu kanunun kapsamına giren her kuruluş hareketeçecerek düşüncelerini açıklamaya başladılar. Videocular, film ithalatçıları ve yerli film yapanlar kanun tasarısının olumlu sayılabilecek yanları denli, olumsuz olabilecek taraflarını da değerlendirerek bu kanun tasarısından umduklarını ve bulamadıklarını dile getirdiler.

Bir sanayi dalı olan Türk sinemasının ve ürünlerinin teşvik edilmesi. Eserlerin, yapım, denetim, dağıtım ve gösterimi ile bu işlerden doğan telif haklarının korunması esas ve usullerini kapsayan Sinema ve Video Eserleri Kanun Teklifinin amacı ise şöyle belirtiliyor: Türk sinema sanayinin geliştirilmesi suretiyle ülkemizin dış dünyada tanıtılmasına imkan sağlamak, Türk toplumunun eğitim, kültür, sanat ve teknik düzeyinin yükseltilmesine sinema sanatı ile katkıda bulunmak ve yerli - yabancı kaynaklı eserlerin yapım, denetim, dağıtım ve gösterim esaslarını düzenlemek...

Bilindiği gibi bu amaç ve kapsam doğrultusunda bir kanun teklifi de geçtiğimiz yıllarda Kültür Bakanlığı tarafından hazırlanmış, ama TBMM gelmeden önce aldığı sert eleştirilerle gündemden kaldırılarak tozlu raflara konmuştu. ANAP Milletvekillerinin hazırladıkları bu yeni tasarının da, eskisiyle ne denli ilgili olup olmadığını henüz bilmiyoruz. Ama bazı konularda eskisinin sert eleştiriler alan taraflarını aynen kapsadığını öğrenmiş bulunuyoruz. Bunun da sinemamıza yarardan çok zarar getireceğini, sanırım belirtmeye hiç gerek yok...

Yeni kanun tasarısının en belirgin yanı ise video ile ilgili kısımlar. Bu maddeleri de sinemacılarla videocular birbirlerinden oldukça farklı ve çelişkili durumlarda ortaya koyuyorlar. Örneğin videocular bu tasarının **sinema işletmecileri, yapımcıları ve ithalatçılarının özel menfaatlerini korumak amacıyla** teklif edildiğini söylerlerken, ithalatçılar ise **hiç kimsenin hak sahibi olmadığı bir eseri kasten ve bilerek hak sahibiymiş gibi tasarruf etmeye, bunu ticari amaçla kullanmaya, bunun üzerinden haksız bir kazanç temin etmeye hakkı yoktur. Bir fikir ve sanat eseri olan sinema ve video eserlerine ait hakları, bu eser korsanlarına karşı korumak için gerekli yasal düzenlemeleri yapmakta devletimiz geç bile kalmıştır** diyerek şimdilik tasarıdan yana memnun olduklarını belirtiyorlar. Yerli film yapanlar ise şimdilik bekleme devresinde. Ama onların da bu kanun teklifi üzerinde ciddi tedirginlikleri olduğunu söyleyebiliriz.

Kanun teklifinin tam metnini bilmediğimiz için sanırım şimdilik olumlu ya da olumsuz bir şeyler söylemek çok erken. Ama şu gerçek ki; devlet ne zaman sinemamıza el atsa, sinemamız ondan muhakkak zarar görmüştür. Çünkü devletin sinemaya uzanan eli, her zaman kısıtlayıcı, engelleyici ve siyasi iktidarların görüşlerini paylaşmayan sanatçılara karşı acımasız olmuştur. Bu kanun teklifinin -video olayı bir yana- sinemacılarımız tarafından ileriye dönük bir biçimde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bir anlık geçici çıkarlar, sansür tüzüğünde olduğu gibi yıllar yılı sinemamızın üzerinde Demoklesin kılıcı görünümüne bürünebilir.

Dışarıdaki uluslararası saygınlığı olan yarışmalarda ve şenliklerde ödül kazanan sanatçılarımıza pasaport verilmediği bir ortamda, teklif edilen kanun tasarısının sinemamıza ne gibi yararlar getireceği ve sinemamızı dışarıda temsil edecek ürünlerini nasıl saptayacağı biraz merak konusu olamaz mı?

Dileriz ki bu tür kuşkularımızda biz yanılalım...

BURÇAK EVREN

ULUSLARARASI İSTANBUL SİNEMA GÜNLERİ
INTERNATIONAL İSTANBUL FILMDAYS

'85 ARDINDAN

SAVAŞ VE SAVAŞ SONRASI GÖRÜNÜMLERİ

''Geçmişi denetleyen geleceği de denetler; bugünü denetleyen geçmişi de denetler''.

İBRAHİM ALTINSAY

1984'deki parti sloganlarının en önemlilerinden biridir bu. Radford da uyarlamasını bu cümleyle açar. Kuşkusuz önermenin birinci bölümü insan toplumunun doğasıyla ilintilidir. Her ne kadar geniş kitleler pek yakından ilgilenmese de insanlık, nerede olduğunu, nereye gittiğini belirleyebilmek için geçmişi anlamaya, çözmeye çalışır hep. Bilim olsun, sanat olsun, bu algılama çabasının ürünleridir.

Önermenin ikinci bölümü ise karşı tavrı belirler. Bugünü denetleyen güç, yani iktidar, varlığını sürdürebilmek için geçmişi istediği gibi değiştirir. Gerçeklerin yerine, gerçek olarak algılanmasını istediği yapıntı olguları, çarpıtmaları koyar. Totaliter toplumlarda en yüksek ve açık ifadesini bulan bu süreç, hangi rejimde olursa olsun yumuşayarak ya da şiddetlenerek varlığını sürdüren, iktidarla sanat arasındaki çelişkinin kaynağını oluşturur. İktidar, kurumsallaşabilmek için az ya da çok yerleşik doğrulara, gerçeklere gereksinim duyar, sanat ise sürekli olarak bunları sorgular ve değiştirmeye çabalar...

''Sinema Günleri '85''in koşuşturması bitip, notlarımızın başına geçtiğimizde ilk aklımıza gelen bunlar oldu. Art arda izlediğimiz filmlerin bir bölümü, geçmişin araştırılması anlamında ortak bir temada buluşuyorlardı. Daha özel olarak da Avrupalı yönetmenler, İkinci Dünya Savaşı ile savaş sonrasının gerçeklerini anlamak için ısrarlı bir çaba içindeydiler. Bugünü algılamak, ister istemez savaşa ve savaş sonrasına dönmeyi zorunlu kılıyordu demek ki... ''Sinema Günleri '85''de izlediğimiz filmler hakkındaki değerlendirmelerimize bu ortak temadan başlayarak gireceğiz.

1984

Orwell'in 1948'de yazıp 1984 tarihini ad olarak seçtiği ünlü romanı, İkinci Savaş'ın yarattığı olguların gelecekte alabileceği tehlikeli biçimler üzerine sarsıcı bir uyarı... Güzel bir rastlantıyla, filmin gösterimi sıralarında Türkçede yayınlanan **Orwell** incelemesinde Raymond Williams'ın belirttiği gibi, roman üç düzlemde gelişiyor. Birincisi, birbiriyle sürekli savaş halinde bulunan üç büyük devlete bölünmüş uluslararası durum betimlemesi; ikincisi, devletlerin her birindeki iç zorbalığın araç ve mekanizmalarının sergilenmesi; üçüncüsü, işkencenin yanı sı-

ra, "düşünce denetimi" yoluyla bireyin özgürlüğünden yoksun bırakılıp, sistemin uyumlu bir parçası haline dönüştürülme sürecinin teşhiri... Orwell'in öngörülerinin hangilerinin gerçekleştiğini tek tek incelemek anlamsız bir şey kuşkusuz. Ancak şu söylenebilir ki, çok yerinde uyarılar içermekle birlikte, uluslararası güç yapısı ve özellikle Orwell'in ömürlerini tamamlayacağını sandığı kapitalist ülkelerde toplumsal sistem, 1984'te çizilenden çok daha karmaşık ve farklı bir gelişme gösterdi. Sistemle ilişkisi bağlamında bireyin içindeki totaliter ve konformist eğilimlerin ortaya çıkarılması ise, romanın en kalıcı ve evrensel yanı olmayı sürdürüyor.

Bu bağlamda ele alındığında, Radford'un uyarlamasının başarılı olduğunu hemen belirtelim. Sürekli savaş, geniş ekranlı ve tek taraflı TV yayınları, "iki dakikalık nefret" gibi, Orwell'in çizdiği dünyanın temel politik ve toplumsal unsurlarını koruyor Radford. Üstelik, sessiz, basık mekanlar yaratarak ve bunu günbatımının soluk renklerine, griye boyayarak romanın atmosferini görsel olarak yeniden kuruyor. Ancak genellikle kötü sonuçlar verdiği gibi, bire bir bir uyarlamaya yönelip, geleceğe yönelik bilmecemsi öngörülerden oluşan gösterişli bir bilim-kurgu filmi yapmak yerine, baştan bilinçli bir seçimde bulunuyor. Romanın uluslararası duruma ve toplumsal yapıya ilişkin betimlemelerini iyice geriye atıp, bu yapıntı fon üzerinde bireyin (daha özgül olarak aydının) sistem içindeki yerini ve varoluşunu sorgulayan çağdaş bir öykü anlatıyor. Böylece, totaliter sistemin ne tür mekanizmalar geliştirdiğinin anlaşılması değil, bu mekanizmalar karşısında bireyin konumunun sorgulanması önem kazanıyor. "Biz nasıl olsa böyle bir sistemde yaşamıyoruz" diyemiyorsunuz, "sistem benim düşünce ve davranışlarımı nasıl belirliyor?" diye soruyorsunuz. Hele filmi izlerken, perdeden yansıyan soluk ışıkla başları aydınlanmış, tümü aynı noktaya bakan izleyicilere gözünüz kayınca, bir an bayağı irkiliyorsunuz.

Orwell'i yorumladığı TV programında Burghess'in dediği gibi **1984**, belirgin bir biçimde 1948'i anlatan bir roman... Ayrıca, daha çok da Stalinizme doğrudan göndermeler içeriyor. Orwell'in o zamanlar, kapitalizmin ömrünü dolduruduğunu ve sorunun onun yerini oligarşinin mi yoksa gerçek demokrasinin mi alacağı olduğunu düşündüğü dikkate alınırsa, ve SSCB'nin o dönemde Doğu Avrupa ülkelerinde rejimi tek elden biçimlendirdiği ve art arda tasfiye kampanyaları açıp tarihi ikide bir yeniden yazdığı göz önünde tutulursa, böyle olması doğal... Radford'un filmi ise, belirli bir tarihe bağlı kalmamaya özen gösteriyor. Yalnızca romandaki "yoldaş"ları "kardeşe" çevirmekle yapmıyor bunu. (Sinema Günleri'ndeki çevirmen katı bir Orwell yanlısı olmalı ki, bu kez Radford'u düzeltip tüm "kardeş"leri "yoldaş" diye çeviriyordu.) Radford, Winston'un çocukluğunu ve annesini anımsadığı bölümleri, çevre kirliliğinin egemen olduğu günümüz endüstri toplumunu çok yakından çağrıştıran mekanlarda kurarak (filmde gerçek çimen yeşili bir tek bu bölümlerde gözüküyor), asıl öyküyü belli bir zamandan koparıp her dem geçerli bir uyarıya dönüştürüyor.

Radford'un uyarlamasının bir başka önemli yanı da, Orwell'in birey karşısında sisteme tanıdığı kesin üstünlüğü, özüne dokunmadan biraz yumuşatmaya çalışması... Winston'un Julia'yla buluştuğu bölümlerin filmde epeyce uzatılması, çiftin bu bölümde bütün toplumsal kimlik işaretlerinden arındırılıp saf bir çıplaklık içinde gösterilmeleri, giderek buluştukları odanın sistemin sınırları içinde olabildiğince özelleştirilmesi, doğallığa ve insani ilişkilere verilen ağırlığın işaretleri... Sisteme uyduruldaktan sonra son sahnede Winston'un, Büyük Birader'e ekranda baktıktan sonra, "Seni seviyorum" sözünü kime söylendiği hakkında tereddütler uyandıracak biçimde boşluğa söylemesi, bütün denetim mekanizmalarına karşın sistemin birey üzerinde mutlak egemenliğini kurup kurmadığı konusunda tereddüt uyandırır gibi... Sistemin mutlak zaferini bir türlü kabul edemediğimiz için bu son sahneyi dileğimize göre yorumluyoruz belki. Ama şurası kesin ki, Orwell'in "Büyük Birader'i seviyoruz" diye bitirdiği romanın katı ve kesin yargısına film katılmıyor. Herşeye karşın insanların demokrasi uğruna verdikleri bunca mücadele ve zıt ölçülere kendilerini uyarlama yeteneklerine karşın aydınların bugüne dek süregelen direnme geleneği, böyle bir "düzeltme" hakkını filme fazlasıyla veriyor zaten.

ANI DEFTERİ

Macar kadın yönetmen Marta Meszaros'un son anda "Sinema Günleri'" programına alınan **Anı Defteri** de bir aydının, ülkesinin yakın geçmişine işık tuttuğu yürekli bir deneme... Orwell'in, kaçamsar dünyasına tarih seçtiği 1980'lerde bir aydın, hem de Orwell'e esin kaynağı olmuş Macaristan'da, anı defterini açarak 1940'ların sonunun Stalinizmiyle ödeşiyor. Ama en sonda politik bir metin bu film. Genç kızlık anılarından yola çıkarak (ve hatta anılarına karşı oldukça insaflı davranarak) Meszaros, bir genç kızın doğuşunu, giderek bir sinemacının yetişmesini, totaliter bir toplumda belirsizliğin ve değişen doğrulara uyarlanma zorunluluğunun getirdiği sancıları, sessizliğin ardındaki şiddeti, sevgilerin, dostlukların, ülkülerin giderek insanların yokluşunu, bir anı defterinin sıcaklığıyla anlatıyor. Alıcı, evlerin içinde dolaşarak anıları kaydediyor ve sonuçta dönemin atmosferini yansıtan çok özel bir belgesel ortaya çıkıyor. Julia'nın yalnızlığı, acısı ve direnişi, savaşın yıkıntılarından katı bir rejimin baskısına geçen toplumun sessiz ve durağan yaşantısında hüzünlü bir şiire dönüşüyor. Genç kızın, hayranlıkla karışık bir aşk duyduğu, bir zamanların devrim önderi mühendisi hapiste ziyaret ettiği yatın ama o denli güçlü son sahne ve uzun bir sessizlikten sonra "saçların beyazlaşmış" deyişi, çekilen acılara rağmen insanların yine de yaşamayı sürdürdüklerini benzersiz biçimde özetliyor.

Ayrıca **Anı Defteri**, Julia'nın birer fotoğraf gibi yücelterek belleğine yerleştirdiği çocukluk anılarına ilişkin karelerde doruğa ulaşan, nefis bir siyah-beyaz sinema örneği...

WAJDA

"Özgürlüğü de baskıyı da toplumun kendisi hak eder" diyor Wajda ve **Almanya'da Bir Aşk**'ta totaliter bir sistemin, nasıl bireyin her anını denetlemeye çalıştığını, kitlelerin şu ya da bu nedenle nasıl sisteme omuz verdiklerini, **1984** gibi bir karabasan atmosferinde değil de, huzurlu sakin bir Alman kasabasının gündelik, elle tutulur yaşantısında anlatıyor. Her "Stani" deyişinde perdeyi titreten Hanna Schygulla ile Polonyalı esir arasında önceleri tensel doyum yanı ağır basan ilişki, toplumun ve sistemin saldırısına uğradıkça aşka ve direnişe dönüşüyor. Stani'nin koskoca Nazi İmparatorluğu yasalarının kendisine önerdiği çözümleri ve "üstün ırk"

olma onurunu reddedişi, Polonyalı esiri asmak için bir başka Polonyalının seçilişi, küçük burjuvazinin küçük çıkarlarını sistemin amaçlarıyla özdeşleştirdiği bölümler ve Paulina'nın kocasını görmeye giderken takındığı sadık eş kimliğinden sıyrılıp aşkıyla topluma meydan okuyuşu, filmi derinleştiren ve bugüne de çağrışımlar içeren sahneler... Ama kuşkusuz, Stani'nin saçının, gözünün renginin saptandığı bölüm benzersiz kara gülmece dokusuyla tümünü bastırıyor. Burada ölçüm işinden öte, ikide bir masasını düzelten ve yaptığı işi kanuna uydurmak için ter döken Nazi subayının şahsında ve sık sık araya giden kanun maddeleri ve mühürlerde Wajda, bireyi tümüyle egemenliği altına aldığını sanan rejimin ve zavallı aparatçiklerinin müthiş bir karikatürünü çiziyor. (Kendisi de yıllardır benzer bir sistemde yaşadığı ve saç renginin olmasa da düşüncelerin belli düşünce şablonlarına göre ölçüldüğü soruşturma tezgahlarından birkaç kez geçtiği için Wajda için zor olmasa gerek bu.)

Öte yandan Wajda, öyküyü bir geçmiş araştırması temelinde işleyerek ve sık sık bugüne bağlayarak, faşizmin özleştirisinin üzerine yatmış Alman toplumunun görünümünü çiziyor. Buradan kalkarak, geçmişin kötü deneyimlerinin köklü bir ödeşmesi yapılmadıkça totaliterliğin güncel bir tehlike olarak varlığını sürdüreceğine dikkat çekiyor. Wajda'nın Alman toplumuna yöneltiği eleştiri, geçmişi karıştırmamaları tembihlenerek büyütülmüş Alman yönetmenlerinkiler gibi intikamcı ve nihilist değil. (Fassbinder'in **İstasyon Şefinin Karısı**'nı hatırlayın.) Zanussi'nin TV'de gösterilen ve sonda genç kuşakların geçmişe karşı kayıtsızlığını vurgulayan benzer filmi **Gecenin Sokakları**'nın umutsuzluğunu da paylaşmıyor. Çünkü Wajda için İkinci Savaş, dönülecek bir geçmiş değil, bugünün başlangıcı... Bugünle ödeşmek zorunlu olarak o dönemle ödeşmeyi gerektiriyor.

Almanya'da Bir Aşk'ın nüanslara ve kişilerinin işlenişine ağırlık veren olgun anlatımının tersine, Wajda'nın, alıcı hareketlerine, değişik açı ve ölçeklerle zoom'lara sıkça başvurduğu süslü anlatım döneminin ürünü olan **Savaş Sonrası Görüntüleri**, savaşın bittiği günden başlayıp bugünkü Polonya'nın embriyon halindeki sorunlarına eğiliyor. Savaşın bitimiyle özgürlüklerine kavuşan toplama kampındaki Polonyalılara, bu kez yeni uluslararası konjonktür yüzünden kendi kendilerinin tutsağı oluşlarını traji-komik bir cizgide anlatırken Wajda, kayıtsız ve başına buyruk şairin kimliğinde kendi kuşağının iç ödeşmelerini perdeye getiriyor. Sonunda köklerinden kopamayacağını anlayan şairimiz, herşeyi göze alarak ülkesine dönüyor. Ölüm, yaşam, vatan, din, ahlak gibi temalar üzerine ilginç tartışmalar içeren film, bir bakıma da yetkin bir iç ödeşme örneği...

Wilko'lu Kızlar'da ise yaşam-ölüm ödeşmesi savaş bağlamından kopup bir varoluş sorgulanmasına dönüşüyor. Gerçi Victor savaşın (Birinci Dünya Savaşı'nın) kendisini raydan çıkardığını, savaşa kadar yaşam çizgisinin yükseldiğini söylüyor ama bu daha çok bir avunma yolu gibi gözüküyor. Genelde film, yitirilmiş gençliğe yakılmış son derece hüzünlü bir ağıt... Ancak, Victor'un arkadaşının şiirindeki gibi, kalanın sadece parıltılı düşler olduğunu söyleyen bir yandan da yaşamın değerini yücelten bir ağıt. Wilko'lu kızların her birinde tükenmişliğin bir başka biçimini, Victor'un sonuçsuz girişimlerinde başa dönüşün olanaksızlığını izlerken, genç Tunia'nın kimliğinde yaşamın kolay harcanmayacak kadar değerli ve duyarlı olduğunu öğreniyoruz. Wajda, kişilere tümüyle sindirilmiş bu derinlikli ve oturmuş öyküyü, içinde kalmış olan resim tutkusunu doyurur bir plastiklikte anlatıyor. Mezarlık, nehir, kiler, at gezisi bölümleri başlı başına birer resim niteliğinde... Ayrıca Wajda, görüntü yönetmeni Edward Klosinski'nin de katkısıyla, lambaları, mumları, batan güneşi de görüntüye sokarak ışığı nesnelerden ayırıyor.

Maria'nın Aşıkları-Maria's Lovers/Andrey M. Konçalovski

Işıkla nesneler arasındaki bu çelişki, yanıbaşlarındaki yaşamı bir türlü yakalayamayan film kahramanlarıyla yaşam arasındaki ayrışmayı vurgulayan işlevsel, ama aynı zamanda gündüzün geceye dönüşünü perdede gösterecek denli üslupçu bir sinematografinin temelini oluşturuyor. Senaryoya, görüntü çalışmasına, oyuncuların her birinin kusursuz oyununu, ünlü bestecî Szymanowski'nin hüzünlü müziğini ve tabii, her kareyi başlı başına bir filmmiş gibi işleyen Wajda'nın yönetimini eklediğimizde, yudum yudum içilen ve tadına doyulmayan bir sinema şöleni oluyor **Wilko'lu Kızlar**...

DELVAUX

Ölüm temasının önemli bir yer tuttuğu ama her şeyden önce sinemasının tutarlığıyla öne çıkan bir başka yönetmen de André Delvaux...

Köpekle Kurt Arasındaki Kadın'da (bu filmin adının deyimsel bir anlamı olmalı, İngiltere'de "Alacakaranlık Bahçedeki Kadın" adıyla oynamış Delvaux, savaşın altüst oluşunu ve savaş sonrasının umutlarının yetişini bu kez, ne olduğunu anlamadan faşizme teslim olmuş Belçika'nın 1940-55 yılları arasında anlatıyor. Faşist kocasının inanca olan kör tutkusu sonucu çıldırıp direnişçi sevgilisinin ise umutlarını yitirerek ülkülerinden vazgeçişi sürecinde, her iki erkeğe de sabırla sevgisini sunmuş bir genç kadının dramını perdeye getiriyor. Genç kadının özveriyle sunduğu sevgi kalıcı ve anlamlı ilişkiler yaratamayacak ve kocası, inançla ve yaşamla özdeşleştirdiği ağacı çılgınca keserken o, ilişkilerin tükendiği evini terkedecek, toplum da aynı yaşantıyı yineleyip duracaktır... Delvaux, toplumsal izdüşümler içeren bu öyküyü, nesnelere ve mekanlara anlamlar yükleyerek kusursuz bir sinema dilîyle anlatıyor. Gittikçe sıklaşan kararmalı geçişlerle de, giderek tıkanan ilişkilere koşut olarak ritmi düşen ve ağırlaşan bir kurgu yaratıyor.

Aynı pürüzsüz dili **Benvenuta**'da da hemen görüyorsunuz. Tutkuların ve sevgilerin tıkanıp tükendiği bu çağdaş trajediyi, üç düzlemde geliştiriyor Delvaux. Babasına olan açığa vuramadığı bağlılığı Benvenuta'nın Livio'ya tutulmasında etkili oluyor. Benvenuta'nın Livio'ya aşkı, hem Benvenuta hem de Inge olan Jeanne'ın geçmişe gömülmesine ve François'nın ona bağlanmasına yol açıyor. Birbirine etkiyen bu üç tutku giderek iç içe geçiyor ve kurguyla koşut giden müziğin eşliğinde tek bir sonda tükeniyor; Jeanne'in ölümcül bir kaza geçirdiğini öğrenen François, Livio'nun öldüğünü haber alan Benvenuta'yı çocukluk anılarını da saklayan defteri yakarken görüyor. Hemen ardından defterin ateşliyle görüntü de yanıyor... Delvaux ayrıca mekanları ve işaretleri, ilişkileri gösterir biçimde düzenliyor. Jeanne'ın, günlük hayhuy içindeki Belçika kenti Ghent'teki kalın perdelerle örtülü evi geçmişin mekanı olurken, Napoli'nin ve bu kentteki otel odasının kırmızı duvarlarının sıcaklığı, Benvenuta ile Livio arasındaki, kasıtlı olarak abartılmış ilişkinin mekanı oluyor. Ancak çok geçmeden, iki aşığın yüzüne doğrultulmuş fotoğraf makinesinden Pompei'nin taşlaşmış heykellerine geçiliveriyor...

Büyük bir ölçülükle düzenlenmiş mekanları, işaretleri, kurgusu ve müziğiyle Delvaux'nun sineması, hiçbir dilbilgisi ve yazım yanlışı içermeyen pürüzsüz bir metin gibi. Sanki film değil, sinema dersi izliyorsunuz. Ne var ki bu ölçülü biçimlilik, bir yapıtın heyecanını oluşturan sürpriz-

*Nikita Mikhalkov'un Sinema Günleri'ndeki üçüncü filmi: **Beş Akşam.***

lerden, yaratıcılık kıvılcımlarından ve denemelerden yoksun bir akademik kuruluğa varıyor yer yer.

Woody Allen'e Avrupa'dan Sevgilerle'de ise sinemasının mutfağını izleyiciye açıyor Delvaux. Allen'inki kadar Delvaux'un sineması üzerine bir film bu. Işığa tuttuğu kağıtta Allen'in ruhunun görsel ifadelerini ararken, Allen'i oluşturan toplumsal çevreyi belirlemeye çalışırken, giderek Allen'in söyledikleriyle filmleri arasındaki diyalektiği yakalarken, aslında bir filmin nasıl yapıldığını öğretiyor Delvaux. Filmi montaj masasının monitöründen açıp kapayarak da kurguya verdiği önemi bir kez daha vurguluyor. Bölük pörçük gerçeklik parçalarından, gerçekliğin basit bir toplamından çok farklı bir yapının nasıl yaratıldığına tanık olüyorsunuz ve sinemaya bir kez daha tutuluyorsunuz. Ayrıca Allen'in ölüm üzerine söyledikleri, Delvaux ile konuya farklı yaklaşmaları ve bu arada, Bergman'ın **Yedinci Mühür**'ün yaptığı sunu başta olmak üzere Allen'in **Aşk ve Ölüm**'ünden yapılan alıntılar tek başına bile izlenmeye değer.

MIKHALKOV

Uzun yıllardır durgunluk içinde seyreden Sovyet sinemasından Mikhalkov'un capcanlı, yaratıcılık dolu filmlerinin gelişi bayağı sevindirici... Koskoca bir çağ değişimine tanıklık etmiş dev bir yazarı, gözü yaşlı iyiliksever bir ihtiyara dönüştüren (hatta sonlarda sosyalist bile yapan) ve düzeyli bir oyunculukla pastoral görüntülerden öte sinemasal bir dinamizm içermeyen Sovyet resmi sinemasının tipik örneği **Tolstoy**'a bakın. Onun yanında Mikhalkov'un yaptıları, sürekli yenilikler arayan, sinema yapma kaygısını duyumsatan yanlarıyla hemen sizi sarıyor.

Mekanik Bir Piyano İçin Bitmemiş Parça Mikhalkov'un Çehov'un tiyatrosunun temellerine dokunmadığı saygılı bir uyarlama... Ancak Çehov'un ilk oyunlarından olan **Platonov**'un şematik kuruluşu filme de yansıyor. Yine de Mikhalkov'un, filmin teatral yapısına, özellikle Platonov'un intihar girişimi bölümünde iyice öne çıkan sinemasal anlatım biçimlerini yerleştirişi izlenmeye değer...

Aşk Kölesi ise ("Aşk Esiresi" adı bu filme daha çok yakışırmış), sinemaya, özel olarak da sessiz sinemaya tam bir sunu... Valentino'dan Mary Pickford'a kadar sessiz sinemanın mitoslarına yapılan göndermelerle, otomobil gezileriyle, Elena Soloyev'in geniş kenarlı siyah ya da beyaz şapkalarından kalkarak siyah, beyaz ve yeşil üzerine çeşitlemeleriyle, Hollywood'un ilk sessiz melodramlarının nefis bir parodisi bu film. Ama bu melodram giderek tersine dönüyor ve sondaki romantik sarı tramvay bölümünde yerini yeni bir olayın, devrimin mitoslarına alışılmadık bir biçimde bırakıyor.

Beş Akşam ise Mikhalkov'un en zor, ama o denli de etkileyici filmi... Bir iki plan dışında tümüyle iç mekanlarda geçen ve beş perdeye bölünmüş öykünün tüm teatral sınırlamalarını baştan kabul ediyor Mikhalkov. Ama alıcıyla nesneleri didik didik ederek, duvarları ve kapıları, insanlar arası ilişkilerin birer dışavurumu olarak kullanarak biçim kaygısını her an duyumsatan nefis bir sinema serüvenine girişiyor. Bu anlatım zenginliği, alıcının, odada bir tur attıktan sonra, Tamara'nın bir türlü ardından kurtulamadığı paravanın önünde durduğu ve odak değişimiyle aradaki paravanayı yok ettiği, bu arada filmin de siyah beyazdan renkliye dönüldüğü bö-

Nikita Mikhalkov'un ***Mekanik Bir Piyano için Bitmemiş Parça'sında sinemaseverlerin beğenisini kazanan*** *Elena Soloveya.*

lümde doruğa ulaşıyor. Mikhalkov bu etkili anlatımıyla fonda (**Anı Defteri**'ni anımsatır bir havada) totaliter sistemin insanların yaşamında yarattığı baskıyı ve yabancılaşmayı yansıtırken daha çok savaşın ilişkilerde yaptığı onarılması güç tahribat üzerinde duruyor ve filmi, genel derinliği yanında oldukça nalî kalan, "yeter ki savaş olmasın" dileğiyle bitiriyor.

MARİA'NIN AŞIKLARI

Mikhalkov'un kardeşi Konçalovski de **Maria'nın Aşıkları**'nda bu kez Amerika'da savaşın tahribatına eğiliyor. John Huston'un belgesel filminden alınan görüntülerle, Amerikalıların pek açmak istemedikleri (**Hayatımızın En Güzel Yılları**'nın başına gelenleri anımsayın) defterin kapağını kaldırıyor. Ne var ki film bir süre sonra savaş tahribatının incelemesinden çıkıp, aşk ve cinsellik yaklaşımlarının bir çeşitlemesine dönüşüyor. Konçalovski, Maria'nın yüzbaşı sevgilisinde, sevmekle sahip olmayı birleştiren Amerikan orta sınıflarının tavrını; gezginci aktris Clarence Butss'da, herşeyi tensel ilişkiye indirgeyen tipik Amerikalının anlayışını; Rus asıllı İvan'da ise, aşkla cinselliği birbirinden ayıran, zaman zaman da karşı karşıya getiren Doğulu tavrını perdeye getiriyor. Ama bunlar da, ticari yanları fazlaca gözetilmiş sevişme ve karabasan sahneleri arasında ve Konçalovski'nin kendini ABD'de ispatlama kaygısıyla fazla uzatıp vurguladığı simgesel, plastik anlatım altında gittikçe gerilerde kalıyor ve savaş karabasanlarını yenen bir askerin cinsel sorunlarını da çözüşü gibi düz bir gelişimle film, etkisiz bir "mutlu son"a varıyor.

Ancak iki kişinin adını anmadan geçmemek gerek. Erkeklerin yaklaşımlarını kendi üzerinde ayna gibi yansıtan ve kabullendiği sessizliğinde son derece nüanslı bir oyun veren Nastassia Kinski, artık yeni Ingrid Bergman falan değil, kendi başına bir oyuncu olduğunu kanıtlıyor. Görüntü yönetmeni Juan Ruiz Anchia ise, dönemin fotoğraflarını anımsatır biçimde renklerin koyu koyu çizildiği görüntüler yaratarak, yakın planlarda bir tür resimsel iki boyutluluk oluşturarak, filme üstün bir seyir kalitesi katıyor...

Yeri gelmişken, Sinema Günleri '85'in kadın oyuncularını ve görüntü yönetmenlerinin günü olduğunu belirtelim. Schygulla'nın, Ardant'ın, Huppert'in, Kinski'nin, Barrault'nun, Elena Soloyev'in, Ludmilla Gurçenko'nun (**Beş Aşam**) birbirinden değişik ama ustalıklı yorumları arasında bir seçim yapmak çok zor. Öte yandan, TV'yle rekabetin dopingiyle ve yeni teknolojik gelişmelerin yarattığı olanaklarla son yıllarda harikalar yaratan görüntü yönetmenlerinin "Sinema Günleri '85"de bolca izlediğimiz çalışmaları, görüntü yönetmeni giderek yönetmenin koltuğunu paylaşmaya mı başlıyor sorusunu uyandırıyor ister istemez.

ÖTEKİLER

"Sinema Günleri"nde, savaş ve savaş sonrası üzerinde yoğunlaşan birkaç film daha vardı... Bunlardan Markus Imhoof'un **Teknede Boş Yer Yok**'u ülkesine ve ülkesinin pek övünülen tarafsızlığına yöneltilmiş ağır ve yürekli bir eleştiri... Imhoof, yer yer duyumsanan kara gülmece dokusuyla, müziğe hiç yer vermeyişiyle ağır bir suçlama getiriyor. Halktan insanların çabalarını ihmal etmiyor gerçi... Ama bunların da timsahın gözyaşları olmaktan öte gitmediğinin altını çiziyor.

Doğu Alman Roland Graf'ın **Farioha**'sı da, ülkesindeki koşullara göre oldukça yürekli bir film. Savaşla birlikte dostluklarını ve yaşamın anlamını yitiren gezginci kuklacı Fuzberg'ın yeni sistemle uyuşamaması temelinde Graf, Doğu Alman toplumundaki iletişimsizliğe, yabancılaşmaya ve bürokrasiye ilişkin ilginç gözlemler getiriyor.

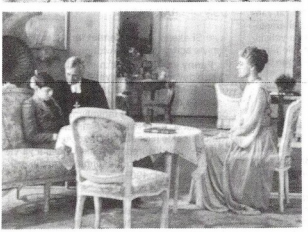
Ama "Sinema Günleri"nin en büyük sürprizi, Suriyeli genç yönetmen Muhammed Malass'ın **Kentin Düşleri**... Bir ilk filmde beklenmeyecek denli temiz ve aksamayan anlatımıyla Malass, ülkesinin yakın tarihini, sıradan insanların günlük yaşamlarındaki yansımalarıyla ele alıyor. Arap sinemasında görülmeyen yalınlık, çerçevelemelerdeki özen, ışıklarla ve bayraklarla donanmış boş sokak gibi işlevsel görüntüler, Malass'ın, Yusuf Şahin gibi çocukluk anılarından yola çıkarak, toplumuna ettiği tanıklığı güçlendiriyor.Böylece Malass, politik değişikliklerin halkın dışında olup bitişine, politikanın ve demokrasinin kitlelere malolamayışına, halkın duyarlılığını da yakalayan etkili bir dokundurmada bulunuyor...

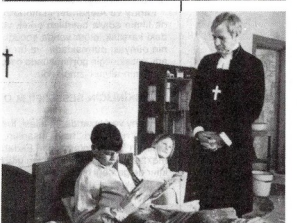
"Sinema Günleri '85", kendiliğinden benzer temalarda buluşan bu filmlerden ibaret değil kuşkusuz. Özel sayımızda genel çizgileriyle tanıttığımız **Fanny ve Alexandre**'in, **Wim Wenders**'in, dünyanın en gelişmiş ülkesinin issızlıklarında bir yalnızlık destanı yarattığı ve bu yalnızlık içinde zar zor bir sevgi bulurken büyüleyici bir sinema örneği ortaya koyduğu **Paris, Texas**'ı; Herzog'un, Levi Strauss çizgisinde gelişen ve içerdiği ilginç tip ve saptamalarla uyuşmayacak denli basit ve bayat bir sonla noktalanan **Yeşil Karıncalar**'ı; İsviçreli Yersin'in, doğanın ortasında bile boy atan iletişimsizliğini izlenimci Fransızları anımsatır biçimde perdeye getirdiği, dramatik yapısı ve akışı biraz zayıf **Küçük Kaçamaklar**'ı; Belloccio'nun tiyatro ile sinema arasında gidip gelen ilginç ama biraz özensiz işlenmiş gibi gözüken **IV. Henri**'si; Straub'un, çeşitli sınıfların ilişki ve ideolojilerini öne çıkarmak için, oyuncuları ve mekanları gölgelerin yansıdığı birer tuvale çevirdiği, günümüz için hayli eskilerde kalmış anti-sinema denemesi **Sınıf İlişkileri**; Greenaway'in, sinema dili üzerine bir inceleme metni olabilecek filmi **Ressamın Kontratı**; Erden Kiral'ın, kişisel kanımıza göre temele ilişkin çözümlememiş yorum ve anlatım sorunları içeren **Ayna**'sı... "Sinema Günleri"nde görebildiğimiz filmler içinde uzun boylu üzerinde durulacak nitelikteki yapıtlar...

GERÇEĞİN PEŞİNDE

Almanya'da Bir Aşk'ın sonunda, Paulina'nın oğlunun ağzından, "savaş üzerine bunca film yapıldı ama hiçbiri gerçeği tam yansıtamadı" diyor Wajda. Aslında, gerçek ile algılanışı arasındaki bitmek bilmez çelişkiye işaret ediyor. İnsanlık, iki savaş arasında yakalar gibi olduğu gerçeği, ülkülerin yerini düş kırıklıklarının aldığı, sınırlamaların ve kaygıların egemen olduğu günümüzde iyice kaçırmış, gerçekle algılanışı arasındaki mesafe iyice açılmış gibi... Ama bu mesafe sanatçı için kışkırtıcı, yaratıcılığa zorlayıcı bir tehdit, bir çağrı... Bunun için filmler yapılıyor, kitaplar yazılıyor, şenlikler düzenleniyor.

"Sinema Günleri"nin bir anlamı da bu sürece ortak olmak olsa gerek...





Güzellik nerede?
En iyisi pazar günü donatıldığımda
doğada ve ruhsal durumumda! İnanç ve onur nerede?
Peri masallarında ve çocuk oyunlarında!
Sözünü tutan nerede?..
İmgelemimde!

August Strindberg
Hayalet Sonatı

FANNY VE ALEXANDER

EGİL TÖRNQVİST
ÇEV: İHSAN KABİL

Ingmar Bergman'ın **Fanny ve Alexander** filminin adı anlamsız, giderek önemsiz bile gelebilir. Ama bu önemsizlik yanılsatıcıdır. Filmin adı, biri kız diğeri erkek iki kardeş çocuğa gönderme yaptığından başlık, filmde egemen olacak düşüncenin çocukların perspektifi, çocuğun yaşam deneyimi olacağının belirtisidir. Fanny daha küçük olmasına karşın adı, geleneksel görgü kurallarından güçbela sıyrılarak önce gelmektedir. Hiçbir şey olmasa, Bergman bu tavırla filminde kadının göze çarpan rolünü vurgulamayı seçmiştir.

8 yaşındaki sarışın Fanny doğuştan "canlı ve sağlıklı" olarak incelikten yoksunluğu ve onay-

lamayı temsil ederken, esmer kardeşi iki yaş büyük Alexander, beşikten "küçük ve hastalıklı", içe dönük, düşünceli, araştırıcı, hülyacı, insanlardan nefret eden ve bakışını gündelik gerçeklikten ayrı bir gerçekliğe yöneltmiş bir kişiliktir. Böylece, anlamlı bir biçimde, ölmüş babasıyla ilişkiye geçen, onu araştırıp bulan ve onu huzur içinde bırakmaya karşı koyan kendisidir.

Aydınlık ve karanlık, kadın ve erkek, kadınsılık (anima)ve erkeksilik (animus), doğanın karanlık, soğukluk ya da ıslaklıkla nitelenen dişil edilgin ilkesi (yin) ve aydınlık, sıcaklık ya da kurulukla nitelenen eril etkin ilkesi (yang)-son çözümlemede Fanny ve Alexander, Bergman'ın filmlerinde sık sık gördüğümüz insandaki çelişkili eğilimleri ve iki birey arasındaki dramatik bölünmeyi biçimlendirmektedir: **Yedinci Mühür**'de söyleyen Antonius Block ve silahtarı Jöns, **Sessizlik**'te Ester ve Anna, **Persona**'da Elisabet ve Alma. Ama bu kez adlar arasında bağlantı kuran cinsiyet değil, yaştır.

Fanny ve Alexander'ın merkezinde, bir yanda filmin adıyla belirtilen erkek ve dişi arasındaki karşıtlık, diğer yanda çocuğun ve yetişkinin dünyası durmaktadır- ve bu yönüyle filmin adı, yetişkinliğin görünüşünde çocukluğun bağlaşımının altını çizmektedir.

YETİŞKİNLİĞİN SESSİZ FİLM OYUNU

Fanny ve Alexander'ın ailesi, Ibsen'in **Yaban Ördeği**'nden beri "hayal insanları, yaşamın yalancıları"yla eşanlamlı olan Ekdahl adıyla anılmaktadır. Ibsen'in Ekdahl'ları gibi Bergman'ın-kiler de gerçeği hiç kullanmamak için süslemeye gereksinim duyarlar.

Ibsen'in oyununda Relling, "ortalama insanı yanılsamalarından yoksun bırakırsanız, aynı zamanda onun mutluluğunu çalmış olursunuz" der. Bergman'ın filmindeyse Gustav Adolf Ekdahl, "kişiyi yalanlarından yoksun bırak, çılgına döner ve kendine saldırmaya başlar" diye belirtir.

Ibsen, Hedvig ve Gregers'in uzlaşmaz çocukluk dünyalarıyla Ekdahl'ların sahte yetişkin varlıklarını karşılaştırır. Aynı biçimde -ve daha büyük ölçüde- Bergman, Fanny ve Alexander'ın çocukluk saflığıyla büyüklerin sessiz film oyununu, gösterişini, "yalan"ını karşı karşıya getirir.

Çocuklarla büyükler arasında, aynı zamanda, bir gizli akım bağlantısı vardır. Alexander, düz gerçeklikten kaçmak için hayal kurmak da ister. Dahası, hayalleri karakter olarak değişikliğe uğrar, kinle dolar ve aynı zamanda -örneğin büyüklerle- yalanlar uydurmayı öğrenir. Varlığı kendi içinde kabul etme gücüne sahip olan küçük kız kardeşinin tersine o, yetişkin dünyanın yolunu tutmuştur bile. Bu görüş noktasından, yaş farkı anlamlıdır: Fanny ve Alexander, yaşam yolu boyunca değişik aşamalarını insan biçiminde vücut bulmasıdır.

Buna karşılık, yaşlı büyükanne, Helena Ekdahl, varlığın bir başka aşamasını, yaşlılığın deneyimini temsil eder. Alexander'la Helena arasındaki bağlantının güçlü bir biçimde altının çizilmesi çarpıcıdır. Çocukların açıksözlülüğü ve yaşlı bayanın nesneleri perspektif içinde görme yeteneği, üçüne birden karmaşık "orta dönem" -yetişkin yaşam- da eksik olan varlığın temelleri duygusunu verir.

Fanny ve Alexander'ın tiyatrodaki karşılıkları da mutlu güldürü ve melankolik ağlatı masklarıdır-tam bu iki çeşitliliğin şen Gustav Adolf ve ağlatılı kardeşi Carl'ca yerine getirilmesi gibi. Filmin tam ilk ayrımında, geri planda klasik Akropolis'i gösteren Alexander'ın oyuncak tiyatrosunun kesinlikle bu iki figürü içermesi ilginçtir.

Büyük bir olasılıkla, iki çocuk, filmin iki üstün ve karşıt çevresiyle birleştirilmiştir: Tiyatro'yla (yanılsama) yakın bağları olan keyifli Ekdahl ailesi ve Kilise'yle (din) ilişkili sofu Piskopos'un evi.

Bu iki çevre arasındaki gerilim, bu alternatif yaşam biçimleri, estetik açıyı da kapsayarak, Bergman'ın tüm sinemasında izlenebilir: Karakterler ve konunun geçtiği yer ve zaman bakımından varsıl olan çok-yüzlü filmlerin yanı sıra küçülen oda oyunları da yaratmıştır. Bu iki çeşit film, isterseniz, aşırı süslenmiş, göz kamaştırıcı biçimde renklenmiş Ekdahl çevresine ve siyah-beyaz filmleri anımsatan kısıtlı renk düzenlemesiyle sert Vergèrus'unkine karşılık düşer.

DÜŞ OLARAK YAŞAM

Aynı Shakespeare'in **Hamlet**'inde Bergman'ın filmiyle açıkça bağlantı kurduğu oyun-olduğu gibi, **Fanny ve Alexander**'in evrimi, en iyi klasik tiyatro deyimiyle, Önsöz ve Sonsöz'ün eklendiği 5 "perde"ye bölünmüştür.

Önsöz'de, filmde belirmeyen, oyunun gözler önüne serdiği bir kent tanımlaması vardır: Kale, katedral, üniversite ve tiyatrosuyla bir kent. Kent gerçekte hiç adlandırılmaz-bu onun evrensel niteliğini düşürecektir-ama Uppsala'ya yabancı olmayan biri, onu tanımakta güçlük çekmeyecektir. Yıl, 1907.

Perde 1, önce Tiyatro'da, sonra Ekdahl evinde Yılbaşı kutlamalarını anlatır.

Perde 2, Tiyatro'nun yönetmeni Oscar Ekdahl'ın Hayalet'i oynadığı **Hamlet**'in provasında kötüleşmesini, ivecenlikle eve götürülüşünü, ölmesini ve gömülmesini betimler.

Perde 3'te genç dul Emilie'nin Piskopos Edvard Vergèrus'la evlenmeye karar verişini, Tiyatro'yla ilişiğini kesmesini ve çocukları Fanny ve Alexander'la Piskopos'un evine taşınmasını izleriz.

Perde 4, "yaz olayları"nın haritasını çizer; Ekdahl'ların takmadalardaki tatil yeri Ekmas üstüne "idil", Emilie ve çocuklarının "hapsolduğu" Piskopos'un evindeki tekdüze yaşamla karışır.

Perde 5, çocukların, Piskopos'un soğuk evinin hapishaneye benzer atmosferinden kurtulup, Isak Jacobi'nin gizemli antikacı dükkânı ve dairesine götürülmesinin anlatılmasıyla başlar. Karşıtlık oluşturan bu iki çevre, önceki perdelerde olduğu gibi, içice geçmiştir.

Sonsöz'de yeniden, her zamankinden daha mutlu olan Ekdahl'ların arasına döneriz. Leyläklar zamanı, mayıs ayıdır. Emilie ve dadı Maj, birer kız çocuk dünyaya getirmiştir ve gün, birleşik vaftiz günüdür. Maj, Gustav Adolf'un kızı Petra ve Emilie için geleceğin neler getireceği konusunda parça parça izlenimler elde ederiz. Ve son görüntülerde, büyükannesine doğru koşturan Alexander'a eşlik ederiz. Büyükanne, "canavarca kadın düşmanı" olan Strindberg'e karşı çıktıktan sonra, son olarak onun, yedi yıl önce yayınlanan **Bir Düş Oyunu**'nun Giriş'inden alıntı yapar: "Yer ve zaman yoktur. Anlamsız geçmişe karşı imgelem, yeni tasarımlar eğirir ve dokur."

Bu alıntı, filmin ardında yatan yaşam üstüne görünüm konusunda önemli bir şey söyler.

Strindberg gibi, Bergman da kendi "düş oyunu"nda, yaşamın kendisinin gerçekçi olmayan özelliğini vurgular. O'Neill'in "Garip Araoyunu"ndaki yaşlı Nina Leeds gibi olmaktan çok, Helena, bir noktada, "bütün uzun ara"da ne olduğunu merak eder. Çocuklukla yaşlılık arasındaki yetişkin döneme gönderme yapar, ama bu bağlamda-sorunu ölmüş oğluna getirir-akıl yürütmesi, aynı zamanda, yaşama, o bilinmeyen bir şeyden bilinmeyen bir şeye kısa yolculuğa, gönderme yapar.

KARŞI-TANRI'YA İNANIŞ

Bir Düş Oyunu'nda bu kadar güçlü beliren yaşamın anlamı konusundaki soru ve insanın dört yapraklı yonca bezeli gizemli kapının ardında bulmayı umduğu yanıtı, **Fanny ve Alexander**'da da ortaya çıkmaktadır. Yaşamın büyük konularında düşünüp taşınmamak, Ekdahl'ların özelliğidir. "Biz Ekdahl'lar bu dünyaya onun içinden görmek için girmedik" der, kapanış konuşmasında Gustav Adolf. Ama bu konuda, yalnız Alexander'ın karşı çıkan Hamlet- Gregers görünüşüne değil, aynı zamanda, Edvard Vergèrus'un yaşamın gizemini sert ve cezalandırıcı Tanrı'nın yardımıyla çözme girişimine ve Isak Jacobi'nin animistik birciliğine de karşıttırlar.

Dört yapraklı yoncalı kapının Bergman'daki karşılığı, Helena'nın dairesini Oscar ve Emilie'ninkinden ayıran kapıdır ve bu, filmin tematik tasarımında çoktan belirmiştir. Burada sözü edilen, iki yana sürülerek açılan kapıdır, başka bir deyişle, görünmeyen, gizli bir kapı.

Psikolojik düzeyde kapı, birbirinden kopmuş, birbirine "girme" yeteneğinden yoksun izlenimi vermelerine karşın, insanlar arasındaki ilişkiyi simgelemektedir. Metafizik deyişle duvar, yaşamın sınırı olarak yorumlanabilir; böylece kapı, yaşamdan kopuş ve yaşamsal varlığın ötesinde bir "oda" olup olmadığı sorusu için anlamlı bir mecaz durumuna gelir. **"Karanlıkta Bir Aynanın Arasından"**daki duvarkâğıdı simgeciliğiyle koşutluk açıktır.

Jacobi'nin dairesinde Alexander, çığlık atan bir tanrının belirdiği "siyah-boyalı iki yana sürülerek açılan kapı"yla yüzyüze geldiğinde, metafizik durum baskınlaşır. Yakından bakıldığında bu tanrı, tanrıtanımaz Aron'un ipleri çekip saldığında yere çöküveren yalnızca kocaman bir kuklaya döner. Edvard Vergèrus'un taptığıyla açıkça özdeş olan bu tanrı, bir başka deyişle, insan yapısı bir oluşum, daha doğrusu bir yansıtma olarak gösterilir. Kukla-tanrının maskının çıkarılması ve çöküşü, gerçekte, ezici duruşu en sonunda yerlerde aşağılayıcı bir biçimde sürünmekle sonuçlanan Piskopos'a benzer.

Bu bağışlama ve ceza, cennet ve cehennem düşüncesinin Hıristiyan ikiciliği ve onunla birlikte saflık için birleşmiş arzu, Yahudiliğin panteistik birciliğine yol açar. "Gerçekliklerle çevriliyiz", "onlar kötü ruhlarla ve hayaletlerle kümeleşmişler" ve "her şey canlı, her şey Tanrı ve Tanrı düşüncesi, yalnız iyi değil en acımasız şeyler de" -panteistik birci bu inanç, **Bir Düş Oyunu**'nun sonunda varoluşun açıklanmasını sağlayan Brahman mitindeki insanın düşüşü gibi, Bergman'ın filminde aynı arındırıcı rolü oynar. Isak'ın, Tanrı'yı, yukarıda geçen psikolojik bircilikle ve Fanny ve Alexander'ın adlarındaki anlamla algılaması karşılaştırılabilir.

Sonsuza değin babasının hayaletiyle karşılaşan Alexander, büyük bir olasılıkla, kötü ruhlara inanışta duyarlıdır. Bununla birlikte, film boyunca "sidikten ve boktan bir tanrı" olsa da kişisel bir tanrıya bağlıdır. Alexander'ın, karşı-Tanrısı'nı cinsel anlamda tanımlaması çarpıcıdır. Edvard Vergèrus'un kutsal-retorik Tanrı imgesi, Alexander'ın kâfirce coşkulu sözler dağarcığıyla sürekli karşıtlaşır; bu sözler, Hamlet'in insandan tiksinen kendi kendine konuşmalarının şiirsel olmayan karşılığıdır ve bu bağlamda da "travmatik" cinsel düşkünlüğün bir anlatımıdır.

"HAMLET KİM?"

Freud, elbette, Hamlet'in üvey babasından öç almayışının nedenini Prens'in varsayılan kendi

Oscar'ın ölümünden sonra birçok kez ortaya çıkışı, Alexarder'a göre nesnel gerçekliktir. Tiyatroyla Ev arasındaki bağlantı çok güçlü bir biçimde sağlanmıştır; Ekdahl evi çok parlak aydınlatılmış ve döşenmiştir, böylece teatral bir özellik taşır: 'Evim sahnemdir.'

çocukluk arzusuna bağlamıştır: annesinin seveceniliğini edinmek için üvey babasını yol üstünden çekmek arzusu.Freud'un usavuruduğu gibi, üveybaba, şimdiye kadar bu iki şeyi yerine getirdiğinden, Hamlet'in çabaları uyuşturulmuş ve "cezalandırmaya kalktığı kişiden kendisi daha iyi olmadığından, sözün gerçek anlamıyla, kendini kınama"yla yer değiştirmiştir.

Bu model, Edvard, Emilie ve Alexander'dan oluşan üçgene de uygulanabilir. Üçünün **Hamlet**'teki baş oyuncu kişilerine karşılık düşmeleri, Emilie'nin oğluna şunları söylediğinde, nerdeyse kuşku götürmez bir biçimde vurgulanmıştır: "Hamlet'i oynama, oğlum. Ben Kraliçe Gertrude değilim, sevgili üvey baban da Danimarka kralı değil ve her ne kadar sıkıcı görünse de burası Kronborg kalesi değil."

Emilie için hayâl ya da masum yalan olan şeyler gerçekte gerçekliktir, en azından Alexander'a göre. Aynı genç Strindberg'in, kendini, babası yeniden evlenen ve böylece nefret edilen bir üvey annesi olan Hamlet'le özdeştirdiği gibi **(Hizmetçi Kadının Oğlu**'na bakın), Emilie de iyi Oscar'ı kötü Edvard'la değiştirmesiyle, Alexander'ı Hamlet'in durumuna iter.

Strindberg, aynı başlıklı denemesinde, "Hamlet kim?" diye sorar ve şöyle yanıtlar: "Hamlet, Shakespeare'dir; çocukluktan yaşamın içine geçtiğinden ve umulandan değişik gördüğünden, insanlıktır. Hamlet, dünyanın bölünmüş olduğunu keşfeden ve düzene sokmaya çağrıldığını hisseden, taşa omzunu dayayıp, kımıldamadığını fark ettiğinde çaresizliğe düşen, uyanmış gençliktir."

Tanım, Alexander'a olduğu kadar, **Hayalet Sonatı**'ndaki öğrenciye de tam olarak uyar: Başkalarının göremediğini görebilen algılama yeteneği olan iki insan. Hamlet-Alexander, aynı zamanda, talihsiz provada Hamlet'in bir bölümünü oynayan oyuncunun Mikael Bergman olarak çağrılması olgusuyla-diğer şeyler arasında- belirtildiği gibi, doğal olarak, Bergman'ın kendisidir.

Hamlet modeli, elbette, yalnız bu yönüyle izlenmiştir. Claudius'ça öldürülen hayaletin tersine Oscar, doğal bir biçimde ölür. Claudius, kurbanının ölümünden birkaç ay sonra kardeşinin karısıyla evlenirken, Vergérus, yas yılı geçinceye kadar bir kilise adamı gibi bekler. Böylece, Edvard'la Emilie'nin günahı, Claudius ve Gertrude'unkinden çok daha az göze çarpar.

Bergman'ın senaryosunda kraliçenin "sadakâtsizlik"inin eşdeğeri, Alexander ve Fanny'nin Oscar'ın çocukları olmadığı yolundaki üstü kapalı sözlerdir (Oscar'ın rolünü Isa'nın doğuşundaki Joseph'le karşılaştırın), ama Emilie'nin gönül kaçamağıyla ilgili bu üstü kapalılık filmde ortaya çıkmaz.

Edvard'a gelince, "yakışıklı bir adam" ve "kadınların cehennemi" olduğu söylenebilir; dahası, senaryoda "cinsellik düşkünü" olarak anılır. Emilie'ye cinsel istek duyduğu açıktır, daha cenaze töreni kabülünde ona doğru anlamlı bakışlar fırlatır.

Bazı giriş sahnelerinde, Bergman'ın, Alexander'ın annesiyle (erotik) ilişkisini göstermesi, deyim yerindeyse, onun üvey babasına olan nefretinin Odipal özellik taşıdığını vurgulamak için olduğu söylenebilir. Fark edilmese de, dolaylı da olsa gerçekte yaptığı budur.

Filmin en başlarında, Alexander'ı, büyükannesinin yatağına daldığını ve yorganı üstüne çekerek sarındığını görürüz. Biraz sonra Helena onun üstüne abanır. Bu aşamada bile, anneyle oğlu arasındaki ilişkinin olması gerektiği gibi olmadığı açıktır ve çocukların dadısı Maj, eski zamanların hizmetçi geleneğinde olduğu gibi vekil anne olarak işlev gördüğünde, bu izlenim daha bir pekişir.

Çocuk odasındaki yastık kavgasında Maj, Alexander'la cinsellik kokan bir cebelleşmeye girişir ve biraz sonra Alexander yatağında yatarken, Maj ona yaklaşır ve fısıldar, "Bu gece Maj'ın yatağında uyumayacaksın, çünkü Maj'ın bir ziyaretçisi var, görüyorsun, Maj yatağında birkaç erkekle birden olamaz, olabilir mi? Ama n'olursa olsun, sen Maj'ın sevgilisisin, biliyorsun, değil mi?" Bu anda Alexander birden Maj'a arkasını döner.

Burada annesinin bir başka "adam" uğruna "ihanet"i açık olarak sezilmektedir. Yaşı belirsiz genç Hamlet'in tersine, Alexander hâlâ çocuktur ve cinsel bakımdan yetişkin Edvard'la yarışamaz. Kendi kendine sürekli cinsel konulardan konuşması bu alandaki sorununa kanıttır.

Çocukla büyük arasındaki karşıtlık, dinsel ve cinsel alanların bağlantısı en çok, kukla-tanrının Alexander'a, Edvard'ın soyut, retorik tonundaki sorusunda: "Sevgiden daha büyük bir şey var mı?" ve Alexander'ın soyut, kâfirce yanıtında anlamlı bir biçimde ortaya çıkar:"Eğer varsa o Say gideğer Piskopos'un Cinsel Uyarılması'dır. Daha on yaşında olduğumdan ve o kadar deneyimim olmadığından başka bir şey düşünemiyorum."

Çocuk Alexander'ın yetişkin Edvard'a duyduğu nefret, bir başka deyimle, çift nedenlidir; Vergérus, tümüyle, kadınların yiğit erkeğinin ve cezalandırıcı din adamının birleşimi olarak, Alexander'a göre, öylesi gözdağı veren bir karşıtlık olarak belirir.

Belirir. Orada nesnellik düzeyini ilgilendiren merkezi soruna değiniriz. Filmin güçlü öznellik öğelerini uzlaştırdığı açıktır. Oscar'ın, ölümden sonra pek çok kez ortaya çıkışı bunların kapsamına girer; giysi ve aydınlatmadaki farklarla bunun bir öznel gerçeklik, bir görüntü olduğu vurgulanır. Alexander'ın, Edvard'ın ilk karısını ve çocuklarını "öldürme"siyle ilgili öyküsünü de içerirler; öykü, piskoposa duyduğu nefretten ve aynı zamanda, Edvard'ın ikinci karısının ve **onun** çocuklarının yakında başına gelecek olan yazgısının bir çeşit habercisi olmaktan doğan bir hayaldir.

Ama sınır çizgisinin öznel ve nesnel gerçeklik arasında uzanmasına gelince, çoğu kez, acı veren bir bulanıklık ortaya çıkar. Örneğin, büyük Ekdahl evi, soylu ev çevresinin otantik bir kopyası olarak kabul edilebilir mi?

Kesinlikle öyle. Ama çocuğun gözünden (öznel alıcı) gözlendiğinden dolayı da garip biçimde büyük görülebilir. Bergman'ın bunu daha sonra, filmin başında Alexander'ı masanın altına yerleştirerek ve odaya bu alçaklıktan süzülmesini sağlayarak, üstü kapalı olarak belirtmeyi yeğlemiş görünür; bu, arkadan gelenlerin çocuğun bakış açısından verildiğinin resimsel bir göstergesidir.

BİRBİRİNE KARIŞAN TİYATRO VE GERÇEKLİK

Bir çocuk, gerçekliği bir yetişkinden daha değişik yaşar. Çocuğa göre gerçeklik, sık sık ürkütücü, sıkı ağızlı ve dehşete düşürücü olarak ortaya çıkar. Bu, büyüklerin davranışıyla da daha az bağlantılı değildir. Eğer bir çocuğun yaşam deneyimi yetişkin izleyiciye sunulmak istenirse,

dolayısıyla şöyle ya da böyle, izleyici tanışık olduğu gerçeklikten ayrılmaya zorlanmalıdır. Bergman bunu, biçemleştirme ve grotesk dokunuşla başarır. Başka bir deyişle, bizi düşe benzer, gerçekçi olmayan bir etki gibi çarpan şey, büyüdüğümüzde arkada bıraktığımız gerçekliğin belirmesi olarak gözlenebilir. Çocuğun gerçekliği bir **Cinler Kralı** içerir.

Gerçekçi -nesnel ve simgesel- öznel arasındaki sınırın nasıl bulandığı, Ekdahl evinin iç görünümünce tanımlanabilir. Büyük ölçüde, gerçekliğin temsil edilişine benzer. Yüzyılın başında bir büyük burjuva evi herhalde böyle görünüyordu. (Konağın dışının, tam o 1907 yılında Strindberg'in Karlavagen'deki Kırmızı Ev'ini oldukça andırdığının bilincinde olanlar için gerçekçilik duygusu pekişmektedir.) Bunun doğrulaması, Frykman ve Löfgren'in **Den Kultiverade Manniskan**'da (İşlenen İnsanoğlu, 1979) bulunabilir; yapıtta burjuvaların yaşam koşulları şöyle sergilenir:

O tika basa doldurulmuş ev içi resimleri incelendiğinde, en göze çarpan teatral öğedir. Daha önce hiç öyle davranmayan aileler, yaşadıkları semti **biçimlendirmeye,** odadan odaya tüm görünümü ve atmosferi geliştirmeye para ve zamanlarını ayırıyorlardı (...) Ev, ailenin varsıllığını ve toplumsal konumunu gözler önüne serdiği bir sahne oldu (...) Bu bilinçaltı ya da bilinçsiz teatral düşünme biçimi, ince bir oyuncu olarak insanın yeni görüntüsüyle tam olarak uyuştu (...) Sıcak renkler, cömert eğriler ve yumuşak gereçler, hepsi çevreye duyarlık yaydılar. Ev, ailenin oradan dünyaya gözünü diktiği bir tiyatro kutusu oldu.

Ekdahl evinin kırmızı iç donatımındaki zarif dişil ve teatral özellikler, dolayısıyla, Bergman'ın uydurması değildir. Tersine, yüzyılın başındaki ortamda bulunan toplumsal ve ideolojik im-dilin filmde betimlenmesidir.

Bununla birlikte, bu durum, Bergman'ın yapıtında tiyatroyla ev arasındaki ilişkinin çok güçlü olduğu olgusuna engel olmaz. Tiyatrodan hemen tam karşıt, çok parlak aydınlatılmış ve Noel için süslenmiş, teatral bir karakter taşıyan Ekdahl evine geçeriz.*

Aynı biçimde, Tiyatro'nun doğuş oyunu, **İsa'nın Sevindirici Doğuşu**'ndan, aynı olayın Helena'nın oturma odasında İncil'den okunuşuna geçeriz. Giderek tiyatroda, Gustav Adolf'un yemek görevlilerinin başında fırtına gibi içeri daldığında coşkuya kapılırız, o nedenle birazdan Ekdahl mutfağına doğru tanık olacağımız uzun dansın beklentisinde oluruz.

Bergman'ın, konunun geçtiği iki yer ve zaman bütününü bu biçimde harmanlaması, filmin temel öncüllerinden birini tanımlama yeteneğine dayanır: Yaşamla tiyatronun birbirine içten bağlılığı ve kesinlikle kopamazlıkları. Aynı sahnedeki edimin yaşamı aydınlattığı gibi, biz de -bilinçli ya da bilinçsiz- yaşam içinde sürekli oynarız. Her iki durumda da yanılsama gerekli ve ortadadır.

Helena buna, kendisinin sahnede ve yaşamdaki rollerinden konuştuğunda değinir; biri, diğeri kadar gerçek görünür. Oğlu Oscar'ın cenaze töreni bile onun gözünde bir edime dönerböylesi, gerçekte, Oscar'ın istencine çok aykırıdır; onun kötü bir oyuncu olduğunun söylenmesi, mecaz anlamda olumlu bir değer biçmedir. Oscar, kendini başka biçimde sunamaz ve oynayamaz. Sevgisi bir çocuk gibi katışıksız ve kuşku götürmezdir; bu tutumuyla Ibsen'in Hedvig'ine karşılık düşer.

Toplumsal rol oynamanın bir bölümü, kişinin olduğundan daha özel gözükme çabasıdır. Bu durum, diğer şeyler arasında, Ekdahl'ların kralcı arzularında belirgindir. Baba Oscar Ekdahl ve oğul Oscar Ekdahl, Kral Oscar I ve Kral Oscar II'ye karşılıktır. Oğul Oscar Ekdahl'ın erkek kardeşlerinin adları, zamanın veliaht ve prensi gibi, Gustav Adolf ve Carl'dır.

Filmin ana bölümü 1907 Noeli'nde başlar. Birkaç hafta sonra Oscar ölür ve tiyatro yönetmeni olarak yerine karısı geçer. Bu "geçiş" yalnız Hamlet I'in ve Claudius'unkiyle uyuşmakla kalmaz, aynı zamanda Oscar II'nin Aralık 1907'de ölümüyle Gustav V'in tahta çıkışına da uyar.

Edvard, Alexander ve Emilie üçgeni ***Hamlet****'in bas oyuncularına karşılık düşer.*

Gustav Adolf ve Carl'ın gönül serüvenleri krala yakışır bir düzeydedir. "Hiç böyle bir veliaht gördün mü?" diye bağırır Gustav Adolf, metresi Maj'a samimi bir sahnede. Carl'ın karısı Lydia, tıpkı sonraki Kraliçe Victoria gibi Alman'dır ve Gustav Adolf'la Maj'ın kızları, Sonsöz'de, vaftizle Helena Victoria olarak adlandırılmıştır.

Helena, krallık modeliyle giyinir. Oscar'ın gömülmesi, bir devlet cenaze töreni görünüşündedir.

Bergman, tüm bu üstü kapalılıklarla ne söylüyor? Belki en olası açıklama, önceden ileri sürüldüğü gibi, bu görünümün Ekdahl ailesinin tutuculuğuna tam uyduğudur; kendilerini süsleyerek varolmayı süsleme gereksinimi. Aynı anlayış, Bergman'ın İbsenimsi atalarında gözlenebilir.

Ama bu göndermeler, öykünün çevresinde tarihsel ve ideolojik bir çerçeve de oluştururlar. Kendimizi, burjuva ölçüleri ve değerleriyle Oscar dönemi İsveç Krallığı'nda buluruz. Aynı zamanda, **Hamlet**'te rastlanan kuşkulu çift ahlaklı bir başka monarşiyle, "Danimarka'nın çürümüş durumu"yla ilişkisini kurarız.

Çağdaş İsveç gerçekliğiyle 400 yıl önceki Danimarka hayaliliğinin birleşimi, şimdi olduğu gibi, yaşamın ve tiyatronun içiçeliğini belirtir ve insan doğasının her zaman için dikkate değer olduğu düşüncesinin altını çizer.

Ama krallar, prensler ve prensesler peri masalları dünyasıyla ve böylece çocuklukla da ilişkisini kurduğumuz yaratıklardır. Çocuklar gibi biz de, bu yaratıklarla özdeşleşiriz. Yaşam hâlâ önümüzde uzanmaktadır, çekici ve umut verici ve kim bilir...? Carl buna, yaşamı kısa ve öz olarak toparladığı şu sözlerle değinir: "Önce, krallığı kalıt alacak bir prenstim. Birdenbire, anlamadan yana itildim. Ölüm omuzuma dokunuyor."

Hamlet'e gönderme açıktır, ama önceden saptadığımız gibi, Shakespeare'in solgun geniyal "çocukluktan yaşamın içine geçen ve her şeyi imgelediğinden bütünüyle değişik bulan insanoğlu"nu temsil ettiğinden, bu bir "yazgıcılık" sorunudur.

Ekdahl'lar yiten bir çağa sıkıca sarılırlar. Özellikle erkekler. Kralların tanrısal hakları, bir anakronizm olarak 1907'de hâlâ vadi. Erkek, egemen toplumun temelleri sallanmaya başlıyordu. Bu sonuca Önsöz'de eğlendirici bir yorum vardır: "Tanrı sonunda elini Kral'ın üstünde tutuyor ve **Şen Dul**'un valsi, piyanosu olan hemen hemen her ailede düetlerde oynanıyor."

Kral ve Şen Dul'un birleşimi, doğal olarak, Claudius'la Gertrude'un dolaylı bir anlatımıdır. Ama vals kadının özgürlüğüne de ışık tutar: Dul Helena, kocasından sonra tiyatronun yürütülmesini üstlenir ve dul Emilie, gördüğümüz gibi, onun ayak izlerinde yürür. Piskopos'un evine taşındığında Gustav Adolf işi üstlenir, ama yürütemez ve ancak Emilie Tiyatro'ya döndüğünde, yeniden doğuşun imi belirir. "Prens" Carl ve "Taşralı Napoleon" Gustav Adolf krallığı hiçbir zaman kalıt almayacaklardır. Onların yerine, "İmparatoriçe" ilân edilen Gustav Adolf'un evliliksiz kızı alacaktır.

KADIN-DAHA GÜÇLÜ

Vinduet'teki (No. 1, 1983) aydınlatıcı makalede, Camilla Jordan Daasnes filmde, kadınların yıkılmazlıklarını kanıtlarken,erkeklerin genel olarak, düşmeye ya da yok olmaya yüz tuttuğunu belirtmiştir. Daasnes'e göre film, her şeyin üstünde, "ataerkilliğin düşüşü, yozlaşması, bölünüşü ve sonsal çöküşü"nü anlatır. Kadın aşkı ve çocukların hayalleriyle ezilen ataerkil güç yapısı, gözümüzün önünde dağılır.

Bu durumla ilgili Bergman'ın gösterdiği sayısız örnek anımsanabilir. Bu yolla, erkekler fiziksel bakımdan katı, hantal ve haşinken, kadınlar onları sürekli sevecenlikle bağırlarına basar ve sevgi dolu ilişkiler kurarlar.

Erotik ilişkiler, kadınla erkek arasındaki, cinsel ilişki sırasında daha az olmayan, güç oyunu yarışını da açıklar. Gustav Adolf'un, geleneksel duruşun metresinin üstünde olduğu varsayımından sonra becerememesi ve Maj'in bacaklarını ayırıp onun üstüne oturduğunda en doyurucu cinsel ilişkinin gerçekleşmesi çarpıcıdır. Gustav Adolf'un bu atandaki sorunları, karısı Alma'yla olan cinsel sahnede yeniden açımlanır; bir kez daha sırtüstü durumda başarır. Aynı biçimde Carl, özellikle güçlü olmayan karısından daha çok acıma duygusu uyandırarak evlilik yatağına tükenmiş bir durumda çöker. Üçüncü kardeş Oscar'a gelince, yayınlanan senaryodan anlaşıldığı kadarıyla cinsel gücü yoktur.

Sonsöz'de iki **kum** saatlizde durumlandırılmasi ve birinin Helena Victoria diğerinin Aurora diye adlandırılmaları elbette yalnızca bir rastlantı değildir. Geleceğin kadınların olması, o denli, bizim yetmiş beş yıl sonra tarihin bu yönde geliştiğini bildiğimizden değil, ama kadınların Bergman'ın gözünde -ve bu görünüm onun sinemasında durmadan birdenbire ortaya çıkar- "yaşama yakın"lıklarından güçlü olmalarındandır. Başka bir deyişle, bu, kadın özgürlüğü adına bazı toplumsal-siyasal durumların sorunu olmaktan çok kadının romantik ve ideolojik kavramıyla ilgilidir.

KÜÇÜK DÜNYANIN SAVUNULMASI YOLUNDA

Filmin ana temaları arasında büyük ve küçük dünyalar arasındaki karşıtlık bulunmaktadır. Oscar'ın oyunculara yaptığı konuşmada (ki bir başka **Hamlet** göndermesi) Tiyatro'nunkiyle aynı olan küçük dünya savunuluır: Orada dışarıdaki katı dünyaya karşı tiyatroyu (yanılsama) avuntu ve korunma olarak gereksiniriz. Tiyatro, "düzen, açıklık, özen ve sevginin küçük odasi"dır.

Emilie, tiyatronun yanılsatıcı dünyasını (inandığı gibi) daha doğru olan dininiyle değiştirmek üzereyken oyuncu topluluğuna, doğrudan doğruya Oscar'inkiyle catışan -gösterilen filmde yer almayan- bir konuşma yapar. Tiyatronun yanılsama yaratma yeteneği şimdi yaşamın yanlışlıklarına eşitlenmiştir. Oyuncular, kendi kişiliklerini bulmak yerine oynadıkları rolle özdeşleşerek kendilerini aldatırlar ve kendi küçük dünyalarının dışarıdaki büyüğünden daha önemli olduğunu imgelemeye calışırlar. Çikar yol budur.

Gustav Adolf, Sonsöz'deki temasına döndüğünde şunları söyler: "Büyük konulara da aldırmamak gerekir. Küçük bir, küçük bir dünyada yaşamayı sürdüreceğiz. Orada duracak ve onu ekip biçeceğiz ve en iyisini yapacağız. Birdenbire ölüm çarpar, cehennem esner, fırtına uğuldar ve üstümüze yıkım bindirir- bütün **bildiğimiz** bu. Ama böyle tatsız şeyler üstünde durmayacağız."

Bu konuşma sırasında bütün Ekdahl'lar ve yakın arkadaşları, dairesel biçimi uyumlu bir birliktelik duygusunu vurgulayan büyük bir masa çevresinde toplanmışlardır. (Filmin başındaki Noel yemeğinde büyük kare bir masaya otururlar; cenaze töreninden sonraki kabulde piskoposun ortada bulunduğu masa, haç biçiminde-

dir.) Emilie, tiyatrodan kiliseye kaçışının yanlış olduğunu anlamıştır ve bir kez daha Ekdahl'ların yanılsatıcı varlığına mutlulukla döner.

Küçük dünyayla Gustav Adolf, yalnızca tiyatro dünyasını değil, ama insanların çevresinde bulunan ve onları mutlu eden her şeyi anlatmak ister: "İyi yemek, nazik gülümsemeler, çiçek açan meyve ağaçları, valsler." Yemek görevlileri şefinin burada açıklandığı, Bergman'ın filmlerinden **Yedinci Mühür**'de Jof'la Mia'nın çilek yemeğine değin izi sürülebilecek "idil"in savunulması olan Epikürcü **carpe diem** (gününü gün etme) kavramıdır. Ama aynı kapıya çıkmaz.

Tema, Gustav Adolf'un konuşmasında iki önemli açıdan gelişme gösterir. Birincisi, küçük dünya, kişisel hoş ve güzel şeyler bulma yeteneği şimdi yalnız acılar dünyasının dışında daha büyük dünyaya değil, ama yaşamın ötesinde yatan bilinmeyen dünyaya da karşıttır. Küçük dünya, yalnızca bildiğimiz **bu** dünyaya, **bu** yaşama denk düşer.

Böylece, bir başka deyişle, Gustav Adolf'un küçük dünya adına yakarısı bütün aşkın çabaların dıştalanmasıdır. Onun dünyasal görünümü büyük ölçüde, Bergman'ın **Sessizlik**'ten (özgün adı, **Tanrı'nın Sessizliği**) beri sözcülüğünü yaptığıyla aynı görüştedir.

İMGELEM GEREKSİNİMİ

Hayalet Sonatı oyununda, öğrenci için, "onu (öğretmenini) sözlerle öldürdüğü" söylenir. Benzer biçimde, Alexander'ın Piskopos Vergérus'u kötücül düşünceleriyle, nefretiyle öldürdüğü söylenebilir; bu durum, ruhun Strindbergci öldürülmesine kadar gider. Ama Piskopos, Alexander'ın kendi içindeki eğilimin bir yansıması olarak görülebileceğinden -son derece öznel gerçeklik olarak- Strindberg'in, tümüyle Hamlet'e dayanarak, ruhun kendini öldürmesi dediğini de kapsar.

Senaryoda, üvey babanın yokluğu sonunda göze çarpmakta ve böylece (Büyük) Alexander (İskender) tarafından yenilmiş görünürken, filmin sonunda, birçok anlamlı olayda aynı yaşamda belirdiği ve davrandığı gibi umulmadık bir biçimde ortaya çıkar.

Alexander biskövi alfmaya çalışmaktadır. Birden arkasında kara giysili Piskopos belirir. Alexander sersemleyerek sobanın arkasına düşer. Piskopos'un altın haçı başının üstünde sallanır ve ışık gibi bir ses işitir, "benden kurtulamazsın."

Alexander ayağa kalkar, büyükannesi Helena'ya koşar ve aynı çocuk odasında ölümden korktuğu zaman yaptığı gibi başını onun kucağına koyar. Eril tanrıdan dişi kucağına, aşkından içkine (immanent), soğukluktan sıcaklığa, ölümden yaşama kaçışının anlamlı bir imgesidir.

Böylece **Fanny ve Alexander,** Helena ve Alexander'ın, yaşlının ve gencin sevgi birliğinin resmiyle son bulur. Filmin başlangıç bölümünde kadına **bezgin haykırışı** ve boş dairede yalnız başına avare avare dolaşması annesel avuftu biçiminde karşılık bulur; son ayrımda, büyükannenin örtündüğü gri kroşe omuz atkısının, **Bir Düş Oyunu**'ndaki anaç sahne kapıcısının ördüğü duvet'nin, örtündüğü ve sonra Indra'nın kızına kalan sıcak ve rahatlatıcı omuz atkısının bozulmuşu olarak belirmesi anlamlıdır.

Filmin son çizgilerinde büyükanne Strindberg'le, "her şey olabilir, her şey olanak içinde ve olasıdır. Yer ve zaman yoktur. Anlamsız geçmişe karşı imgelem, yeni tasarımlar eğirir ve dokur" biçiminde umut duyar.

Böyle yapmakla bize, **Fanny ve Alexander** -düşle yaşamın içiçe geçmesi- örneğinin anahtarını verir; dahası, imgelemin kaçınılmazlığını ve gerekliliğini kavrayan yaşama yaklaşıma ses verir.

Strindberg'in, Bergman'ın (olasılık ki) son uzun filmi için son sözü, hem filmin düş oyunu karakterine bir ipucu hem de kendisi için estetik ve ideolojik bakımdan en önemli olana bir saygı ve değer imi taşır.

Bu son alıntıda şükran borcu ifade edilir.

Egil Törnqvist, Amsterdam Üniversitesi'nde İskandinav Araştırmaları profesörüdür. Egil Törnqvist'in, CHAPLIN dergisinin 25. kuruluş yıldönümü, 1984, İngilizce sayısında yayımlanan bu yazısı, Peter Cowie ile Anna-Maija Mörttinen tarafından İngilizceye, İhsan Kabil tarafından da dilimize çevrilmiştir.

Belki biz bir ve aynı insanız belki sınırlarımız yok, belki görkemli ve doludizgin birbirimize koşuyoruz, birbirimize akıyoruz.

Michael Radford'un 1984'ü

SIFIR YILI: 1984

MARC CHEVRIE
Çev: CENGİZ ÇAĞLA

Michael Radford'un 1984'teki başarısında oldukça ilginç bir şey var: Orwell'in romanını akıllıca ve özüne sadık bir biçimde (zaten sinemaya uygun olan metni nerdeyse kelime kelime yeniden ele alarak) kullanması ve bununla birlikte metinden **Bir Başka Zaman, Bir Başka Yer**'in devamını da tasarlayarak yaratılması. Konuda olduğu gibi çizilen çevre koşullarında da, tarihsel bir dönem içinde değil de, artık sona ulaşmış düşsel bir gelecekte, kırk yıl ötede, savaşan dünyanın cinsel isteği hoş görmediği bir zamanda yaşanan bir yasak aşk öyküsüyle karşılaşıyoruz. Radford, gerçek bir estetik ve öykülemeli yapı anlayışını koruyarak kısa filmden uzuna geçer. İlk filminin bütün özelliklerini biraz daha geliştirerek kullanır: Daha simgesel ve insana daha uzun sürede çekici gelen bir anlatım. Öncelikle belli bir yeri ve koşulları seyirciye kabul ettirmekte, yeraltı yolları, dar geçitler ve tüneller arasındaki hapishane ve toplama kampı dünyasını, onun yıkılamaz gücünü hissettirmede etkilidir: Uzun süre önce bombalanmış ama içinde insanların hâlâ yaşadığı, ölüm rutubetiyle kararmış, islı duvarların kustuğu çirkef sularla kemirilen bir hayalet şehir. İçinde geri dönülemez labirent yıkıntılarının, biraz da bile bile kaba yapılmış neon ışıklarının insan doğasına aykırı gelen ama bu korkunç ortama uygun düşen dayanılmaz beyazlığının ve kurşun mavisinin egemen olduğu bir kent kalıntısı...

Oysa bu kent Londra ve 1984'de bugün. Bütün bunların içinde kuşkusuz masum olan hiçbir şey yoktur. Eğer sondaki bir yazı bize filmin 1984'ün Nisanı ile Haziranı arasında, Londra'da, yazarın tasarladığı yerlerde ve zamanlarda çekildiğini söylüyorsa bunda gereksiz ya da fetişist bir titizlikten öte bir şeyler yakalamalıyız. Bu, filmin kurgusal yapısı ile çevrildiği gerçek zaman arasında yarattığı dolaysız ilişkinin başlangıcı ve açıklanmasıdır. 1984'ün yansıttığı, bizim gözlerimizin önünde de gerçekleşebilecek olan, çöküşün korkunç bir şekilde olağan kabul edildiği bir şimdiki zaman kâbusudur. Ve Radford'un bu olağan ve sıradan kabul edilen çöküşü filme almaktaki becerisidir. Günümüzdeki belirgin duruma başvurarak değil, ama sinema diliyle fotojeninin boyasını, cilasını, olanaklarını bugünkü arşivlerdeki gibi kullanarak, gelecekteki -geçmişi de anımsatan- çöküşü seyirciye göstermesidir. Olmuş'un (Diktatör Büyük Birader daha çok Stalin'i andırsa da, biz Hitler ya da Stalin diyelim) ya da olacak'ın ilk ve son izlenimleri arasında, Radford fütürizme teslim olmaz, dekorlar ve eşyalarla daha çok zamanın yoğunlaşmasını ve iç içe geçmesini yansıtır. Yani, biraz **Fahrenheit**'taki gibi, biraz da farklı nedenlerle kulaklıklı telefonlar, eski mobilyalar ve buharlı tren gibi geçmişin bazı kalıntılarıyla karşı karşıya kalırız. Görüntüyü elektronik olarak yansıtan tele-ekranlar, çok büyük siyah-beyaz televizyon ekranlarından başka bir şey değildir. Zaten hafızası ve kontrolü de kitapla belirlenir. Kitapta da Parti'nin ya da tarihi sürekli olarak değiştirerek yeniden yazan trajik kahraman Winston Smith'in çalıştığı Doğruluk Bakanlığı'nın her zaman haklı olduğundan başka bir şeye rastlanmaz. Kendini yeniden üretmeye çalışan bu dolaysız zaman ilişkisi, filmin kurgusuyla birlikte çöküşünü de oluşturur.

Tele-ekran gelişen savaşı gösterdiği zaman, bu yeniden kullanılan eski arşiv görüntülerinden (tıpkı eski Sovyet filmleri gibi) başka bir şey değildir. Burada olduğu gibi, pek seyrek olarak ve bu arşivlerin seçiminden de anlaşılacağı gibi savaşın varlığı düşüncesi bu görüntüler ve tele-ekranda savaştan bahseden söylevlerle yaratılır. Büyük Birader'in kendisi de, her şeyi gören ama kimsenin kendisini görmediği cansız ve yok edilemez bir görüntüdür. Bu, insanların bakışlarından hiçbir zaman kurtulamadığı, her şeyin içine girebilen, saklandıkları yerlerde onları bir bakışta yakalayabilen ve sürekli özeşleştirilerle istatistikler sunan bir medyumun diktatörlüğüdür. Görüntülerin kanserli hücreler gibi çabuk çoğaldığı, her şeyin bütünün varlığı kadar korkunç, belirsiz ve hayali hale gel-

diği bir yerde... Filmin güzelliği de, burada, her şeyi kendine uyduran, "düşünce suçları"nı yok etmek için yeni bir dil kurduğu gibi, iki kere ikiyi beş yapabilen ve sinemayla temelden ve özgün bir şekilde bağlantılı olan dehşeti yakalayabilmesinden ileri geliyor.

Örneğin yazabilmek için tele-ekrandan gizlenmek gerek. Birine "seni seviyorum" diyebilmek için de bunu bir kalemin içine saklanan küçük bir kâğıt parçasına yazmak gerekiyor. Filmin en başarılı ve kuşkusuz en "Radford'çu" bölümü Winston'un siyah saçlı kızla ilişkisini yansıtan sahneleridir. Duyguların dışa yansımasına izin verilmeyen ve zevkin yalnızca korku karşısında varolduğu bir dünyada bu büyü, insan vücudu için tiksindirici ve zararlı bulunur. Ve burada Radford'un kişisel olarak başardığı, cinsel isteğin bulunmadığı bir dünyada bile, insan vücutlarının müstehcenliğini hissettirebilmesidir. Radford, seven ya da işkence edilmiş, solgun ve zayıf insan vücutlarını sarı veya beyaz derilerindeki pürtüklere kadar yakalar. Kızın giysilerini olağanüstü bir şekilde, yavaşça çıkartmasında yapmacık hiçbir şey yoktur. Bütünüyle çıplak olan bu vücutlar, sinemada çok az görülen toplama kamplarından ya da Hiroşima'dan arta kalmış olanlar gibidir. Radford yalnızca yönetimde değil, oyunculların seçiminde, yüzlerin çiziminde ve maskların hazırlanmasında da yeteneğini ve küçümsenemez başarısını kanıtlıyor. Son rolünde Burton,**Fahrenheit'**taki eski itfaiye yüzbaşısı Cyril Cusack gibi, onun kadar sevimli ve onun kadar kötü... Hem işkenceci, hem de koruyucu durumunda olan Burton, yumuşaklığı iğrençliğin içine hafif bir üzüntü kırıntısı gibi karıştırıyor ve bu şekilde sadelikte ve seçkinlikte olağanüstü bir noktaya ulaşıyor. Ya diğerleri... Süslü eski hayat kadını ya da büyük kırmızı ağzıyla biraz katı, biraz da delikanlı olan kız (Susannah Hamilton).Ve şaşırtıcı, mahvolmuş, çiçek bozuğu bir yüzle, Goya'nın reşimlerindeki gibi, bu dünyanın bütün iğrençliğini ve dehşetini yaşarken damgalanmış, birdenbire ortaya çıkan ve ayna karşısında çürümekte olan biri: John Hurt.

Bu filmde insan vücutlarına uygun bir uzaklık seçimi konusunda ustalık göze çarpıyor. Kamera ne çok yakında (üsteleyerek), ne de çok uzakta (estetik bir röntgencilik içinde)... İşkence sahneleri, bu bakımdan dehşeti gösterinin sonuna bırakmadan yakalayan örneklerdir: Kamplardan artakalan bu vücutları izlemek, izleyicinin dikkatini dağıtmamasını sağlar. Burada özgünlükten öte bir ustalık söz konusuysa da, bir de Radford'un sonraki vücutları öncekiler gibi çektiği ve yönetmenin yaklaşımının biraz katı olduğunu eklemeli: Hâlâ biraz daha betimlemeyle, daha önceden varolan bir şey gibi ve kendi filmsel düzeninin etkisine ulaşmayan bir biçimde...

Ama katılıktan çok, Radford'un bağlandığı, bütün etkileri (Welles'in ya da Tarkovski'nin olsun) yadsıyan kesin bir sadelik ve özentisizlikten söz etmek istiyorum. Filmde heyecanı bastıra bastıra sonunda belli belirsiz bir lirizm oluşturan bir **"hareket geçirici etki eksikliği"** söz konusu. Buna rağmen film belleklerden zor silinecek bir inandırıcılık ve güçle kendi başına varoluyor.

Büyük Birader'in kendisi de, her şeyi gören ama kimsenin kendisini göremediği cansız ve yok edilmez bir görüntüdür.

1984

Michael Radford'la söyleşi:

1984 BİR ÖZGÜRLÜK ÇIĞLIĞIDIR

TUĞRUL ERYILMAZ

Bu yıl Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'nin yarışmalı bölümünde verilen "Altın Lale" ödülünü kazanan 1984'ün Yönetmeni ***Michael Radford,*** *Şenlik süresince Türkiye'de kaldı. Geçen yılın Sinema Günleri'nde büyük ilgi gören ve beğeni toplayan* ***Another Time, Another Place-Başka Bir Zaman, Başka Bir Yer*** *adlı ilk filmiyle yeteneğini kanıtlayan, 1984'ün yönetmeni Michael Radford'la* ***Tuğrul Eryılmaz****'ın yaptığı söyleşiyi yayınlıyoruz.*

George Orwell'in kitabı bir tür bilim-kurguydu. Siz de romana sadık kaldığınıza göre, "1948"e bilim-kurgu filmi diyebilir miyiz?

Ben de bir tür "retro-futuristik" film yapmak istedim. 1984'ü, 1984'ten görüldüğü biçimde işledim. Bunun iki nedeni var: Önce, roman çok ünlü bir yapıt olduğu için atmosferine sadık kalmak zorundayım, değiştiremezdim. İkinci önemli nokta, 1984'ün günümüzde geçenlerin bir aynası olmasıydı. Ama dikkatinizi çekerim, gerçeğin kendisi değil de aynası olması. Çünkü gerçekte böyle bir yer yok. İki paralel dünya düşünün, bunların biri Orwell'in hayal ettiği 1984 olsun, biri de şu anda içinde gerçekten yaşadığımız 1984. İkisi, birbirinin aynadaki görüntüsü gibi. Ama biri fantezi, bir görüntü, öteki ise gerçek.

Orwell'in1948'de olacağını varsaydığı şeylerin hepsi 1984'te gerçekleşti mi demek istiyorsunuz?

Tabii bu kadar basit değil. Bir Yunan tragedyasını düşünün. Örneğin Kral Oidipus. Kimse Oidipus'un yaşayıp yaşamadığını, olayların olup olmadığını bilmiyor ama Oidipus tragedyası insanlara kendi toplumlarına bakmak için bir ilk, genel model oluşturur. Bu açıdan bakılırsa, 1984'te yazılan her şey dünyanın farklı köşelerinde de olsa gerçekleşiyor. Ama her şeyi tek bir örneğe sokunca durum şematikleşiyor. O yüzden tam tamına bir çakışmadan söz edemeyiz. Örneğin, Orwell romanında İngiltere'yi kastetmişti ama İngiltere şimdi böyle değil. Fakat Lübnan'a ya da bazı Güney Amerika ülkelerine bakarsanız bunların hepsi romanda olduğu gibi.

İyi ama romanın yazılışının üzerinden neredeyse 40 yıl geçti ve çok şey değişti. Fakat siz romana çok sadık kaldığınızı söylüyorsunuz. Bu...

Bu eleştiriyi çok aldım ama hâlâ çok ünlü bir kitabı sinemaya aktarırken sadık kalma neden eleştirilir, anlayabilmiş değilim. İnsanların çok bildiği bir kitabı sinemaya aktarırken çok değiştiremezsiniz çünkü ortada bir beklenti söz konusudur. Benim sadakattan kastım şu: Romanı uyarlarken öyküye, yaklaşımına, atmosferine sadık kaldım ama ayrıntıda yüzlerce değişiklik getirdim. Unutmayın, Orwell'in kitabı siyasal bir denemedir.

O zaman siz de siyasal bir romandan siyasal bir film yapmış oluyorsunuz?

Hayır, ben psikolojik bir film yaptım. Totaliter bir rejimde yaşamanın *bireye* nelere patlayabileceğini göstermek istedim. Filmim, Winston'ın (John Hurt) kişisel mücadelesinin psikolojik anlatımıdır.

Maddi dünyalarla psikolojik dünyalar birbirinden böyle kolaylıkla ayrılabiliyor mu?

Hayır ama Orwell, Winston'ın kişiliğiyle değil onun bir "alet" gibi kullanılmasıyla ilgilenmişti. Bu yüzden totaliterlik üzerine siyasal bir kitap yazdı. Kitabı çok derinlemesine okursanız, Winston'ın sanki uzaydan gelmiş biri gibi çizildiğini görürsünüz. Ama aynı zamanda, içinde yaşadığı toplumun bir parçasıdır da. Bu, kitabın önemli bir açığı. Benim bakışıma gelince, eğer bu adam, Winston, içinde yaşadığı toplumun bir parçasıysa Orwell'in ona atfettiği düşüncelere sahip olması mümkün değil. Çünkü hiçbir deneyimi yok. O zaman yapması gereken, yaşadığı toplumu sevmemesiyle, onun bir parçası olmaya çabalaması arasındaki çelişkiyi analize edebilmesidir. Bireyde bu yetenek vardır. Ama roman siyasal olduğu için, ben de totaliterlik üzerine bazı siyasal yorumlar yaptım.

Siyasetle epeyce ilgili görünüyorsunuz. Siyasal bakışınız nedir?

Her zaman sosyalistlere oy verdim.

Yani İşçi Partisi'ne mi?

Evet ama İşçi Partisi'nin şu andaki tutumu çok tartışılabilir. Ben, tıpkı Orwell gibi, İngiltere'nin güçlü akımlarından radikal-hümanizmin izleyicilerindenim. Bu görüşün en önemli özelliği düzenle hiç uzlaş-

mamasıdır. İlginç olan nokta, Orwell İspanyol iç savaşı sırasında faşistlere karşı anarşist taburunda yer almıştı. Hangi toplum ve sistem olursa olsun, baskıya karşı çıkmaktır bu.

Sol filminizi nasıl karşıladı?

Yeni sol çok sevdi ama Orwell'e hain diyen eski sol nefret etti.

Bütün "yoldaş"ları "kardeş" yapmışsınız. Bunun nedeni ve etkisi?

Öncelikle filmimin (1984'ü sola ve özellikle komünizme karşı bir saldırı olarak algılanmamasını istedim. Halbuki "yoldaş" deyince İngilizce ve başka dillerde doğrudan doğruya komünizm akla gelir. Eğer filmim yalnızca sola bir saldırı olarak algılanırsa bu hiç ilginç olmayacaktı.

Ama Orwell'in kitabı, komünizme en oturaklı ve etkin saldırılardan biri olarak kabul edilmez mi?

Buna tam katılamayacağım. George Orwell'in kendisi solcuydu. Orwell, aydınları savaş sonrasında bağırlarına basarken dikkatli olmaları konusunda uyarıyordu. Sağdan gelen totaliter rejimin yarattığı faciadan yeni çıkılmıştı. O Stalinizmde de aynı tehlikeyi gördü. Çünkü Stalinizmin işleyiş mekanizmasını çok iyi kavramıştı. Ama kitap bundan çok daha fazla bir şeydir, bir özgürlük çığlığıdır. Tüm ideolojiler ya da dinler, insanların hizmetinde olmalılar. İnsanlar onlara tutsak olursa olmaz. Örneğin O'Brien (Richard Burton) adı rastgele seçilmemiştir. Bu bir İrlanda adıdır ve bir cizvit engizisyoncusunu çağrıştırır. Tam bir fanatiktir, tıpkı dinsel ya da siyasal bir ideolog gibi. Yaptığı tek iş sizin yanlış yolda olduğunuz, ahlâksız olduğunuz yolunda vaaz ve telkinlerde bulunmaktır.

Senaryonuzu kendiniz yazmışsınız. Yazarlığınız da var mı?

Evet. İki filmimin senaryosunu da kendim yazdım.

Bu bir ilke mi?

Yok değil. Ama iyi bir senaryo yazarı bulmak o denli güç bir iş ki. Halbuki iyi bir senaryo yazarı, tıpkı iyi bir kameraman gibi, işi çok kolaylaştırabilir...

Film kaça çıktı?

Yedi milyon dolar dolayında.

Proje sizin miydi? Yoksa önerildi mi?

Filmi yapmayı ben istedim. Fikir, 1983'ün sonbaharında doğdu. Telif haklarının Chicago'daki bir avukatta olduğunu öğrendik. O da, kimse ilgilenmediği için bize hemen sattı. Ben senaryoyu 3 haftada Paris'te yazdım. 15 gün içinde para bulundu. Günde 18 saat çalışmayla 1984 yılı bitmeden gösterime soktuk filmi.

Oyuncularınızı kendiniz mi seçtiniz?

Evet. John Hurt ilk tercihimdi, anlaştık. Ama O'Brien rolü için Richard Burton'dan önce Rod Steiger ve Sean Connery'ye öneri götürdük. Biri işi olduğu, diğeri kitaba katılmadığı için reddetti.

Oyuncularla bir derdiniz olmadı mı?

Hayır. Hurt müthiş bir oyuncu. Burton da son derece anlayışlıydı. Halbuki bana sarhoş ve geçimsiz olduğu söylenmişti.

Peki Suzanne Hamilton?

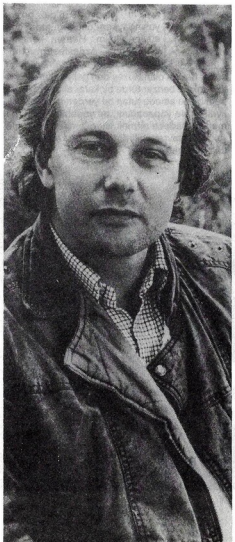
Bu onun ilk başrolüydü. Aslında Suzanne Hamilton, sinemaya çocuk yıldız olarak girmişti. Yıllar sonra onu *Tess*'te ufak bir rolde gördüm. Öneride bulundum. Çok başarılı bir oyuncu.

Filmin müziğini neden bir pop grubuna, Eurythmics'e yaptırdınız?

Bunu ben değil, yapımı üstlenen Virgin Records şirketi istedi. Çok karşı çıktım ama olmadı. Halbuki ben daha önce David Bowie'ye zorla razı olmuştum. Benim tercihim klasik müzikçi Dominic Muldowney'di. Sonuçta müziği mümkün olduğunca sessiz kullanarak ortalama bir yol buldum. İşin tuhafı, yapımcı şirket plağın iyi reklam olacağını düşünürken, plak listelere girmeden film çok iyi iş yapmaya başlamıştı bile.

Türk sineması hakkında neler biliyorsunuz?

Güney'i biliyorum. Londra Film Şenliği'nde oynayan *Sürü, Derman* ve tam hatırlayamadığım galiba iki Türk filmi daha gördüm. Bir de Türkiye'de İngiltere'den çok daha fazla film çevrildiğini biliyorum, tıpkı Hong Kong ya da Hindistan gibi.



"Ben psikolojik bir film yaptım. Totaliter bir rejimde yaşamanın bireye nelere patlayabileceğini göstermek istedim."

JOHN HURT'UN WINSTON SMITH OLARAK PORTRESİ

DOMINIQUE JOYEUX
Çev: CENGİZ ÇAĞLA

*1984, yılın en önemli İngiliz filmi. Başrolleri John Hurt ve Richard Burton oynuyor. **Cahiers,** film eylülde Londra'da gösterime girmeden önce John Hurt'la söyleşi yaptı. John Hurt, filmde Doğruluk Bakanlığı'nda çalışan ve "**1984**"te hüküm süren baskıya başkaldıran bir memuru, Winston Smith'i canlandırıyor. Smith'in bu totaliter toplumda yapmaya karar verdiği tek iş, günlüğünü yazmaktır. Bu davranışı onu tehlikeye atar, çünkü bu eylemi bireysel ve özgür bir düşüncesi olduğu anlamına gelir ve sonunda tutuklanmayı, işkenceyi ve ölümü göze alır... John Hurt'un **1984**'ten söz edişini dinlerken insan kendini, bilinmeyen bir dünyadaki olağanüstü bir ülkeye gidip de geri dönen birinin yolculuk izlenimlerini dinler gibi hissediyor.*

Irwell'in kitabını 1956'da on altı yaşındayken okuduğumda çok etkilenmiştim. Hemen kendimi Winston'la özdeşleştirmiştim, çünkü ben de kimi zaman boğucu bir havası olan Kuzey'den geliyordum. Winston'unkine benzer türde bir karar almıştım. Ama, beni baskı altında tutan bu yerden nasıl kaçmalıydım? Ne yapacağımı, ne yapabileceğimi bilmeden, sadece gitmek istediğimden emin olarak nasıl davranabilirdim? Bu bana imkansız bir düş gibi geliyordu.

Brando'dan, James Dean'dan ya da Burton'dan da bir şey öğrenemezsiniz, çünkü onların yetenekleri de kendilerinindir, sizin olamazlar.

Winston için durum elbette daha farklıydı. O, kaçmayı kafasına koyduğu ilk anda bile öleceğini biliyordu. Kaçmak ve yaşam koşullarını düzeltmek istemekle **düşünce suçunu**, ya da düşünmek suçunu işlemişti, ölüm kararını kendisi imzalamıştı. Bu, ne kitabın ne de filmin gücünü azaltmıyor, çünkü her ikisinde de Winston kendisini bekleyen kadere rağmen, söylemesi gereken şeyleri söylüyor.

1984, kuşkusuz çağımızın çarpıcı bir trajedisidir. Winston, baştan beri Kral Lear ya da Hamlet gibi yalnız bir adamdır. Winston'un düşüşü engellenemez, bu gerçek bir trajedidir. Ama bunu eserin değerini azaltan bir etken olarak görmüyorum, çünkü **1984**'ü okuyarak öğrenilecek çok şey var.

Winston rolünü oynamamı Michael Radford istedi. Bu rol bana hayatımın çok uygun bir döneminde önerildiği için şanslı sayılırım. Aşağı yukarı kitaptaki kahramanla aynı yaştayım. Winston şimdiye dek oynadığım roller arasında, bana en uygun olanlardan biriydi ve o rolü Radford'un yönetiminde oynamakla da kendimi iki kez şanslı hissettim. Yirmi yıldan beri Radford gibi biriyle çalışmayı bekliyordum. Bir yönetmenle çalışırken onda bir yargılayıcıdan çok dost olabilme ve dayanışma yeteneğini ararım. Yargı-

layıcı biriyle çalışmak çok zordur benim için. O Amerikalıların çalışma biçimidir. Kameranın iki tarafını birbirinden ayıran bir "Büyük Baba" ile çalışırken, öbür taraf ve sizinki, hiçbir zaman bir araya gelmez... Artık çok iyi yönetmenlerle bu böyle olmuyor. Benim aradığım dürüstlük. Michael Radford da buna fazlasıyla sahipti. Ayrıca rol arkadaşım da Richard Burton'du.

On üç yaşındayken, Edinbourg'da, Assembly salonlarında Hamlet'i seyrettiğimi hatırlıyorum. O zamanlara ilişkin çok tatlı bir anım var. O kadar güçlü ve yetenekli bir aktörün oyununu ilk kez görüyordum.

1984 için, onunla kişisel olarak tanıştığımda beklediğimden çok farklı olduğunu gördüm. Sanırım reklamlar yüzünden onun biraz çılgın biri olabileceğini sanıyordum. Ama belki de karısı Sally'nin etkisiyle davranışları oldukça normal göründü bana. O da filme inandığı için heyecanlıydı. Benim gibi o da **1984**'te oynamayı sürekli istemişti. Hatta bildiğim kadarıyla, eskiden sürekli çalıştığı sıradan bir yapımcıyla böyle bir çalışma da yapmıştı.

Buna rağmen, birçok kişinin düşüncesinin tersine, onun oyunundan bir şey öğrenemedim. Çünkü onunki insana bir şeyler öğreten bir oyun tarzı değildi. Brando'dan, James Dean'den ya da Burton'dan da bir şey öğrenemezsiniz, çünkü onların yetenekleri kendilerinindir, sizin olamazlar.

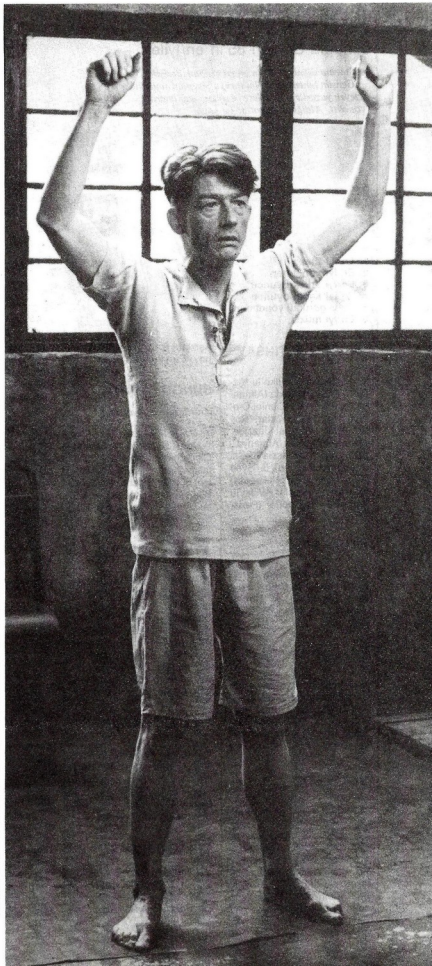
Elbette bu film için Oscar'lardan bahsediliyor ama bu benim için o kadar da önemli değil. Öte yandan, sanırım insanlar ödülleri seviyorlar, öyleyse ödül kazanmak çok çekici bir şey olmalı diye düşünüyorum. Bu konuda Ralph Richardson'un tavsiyelerine uyacağım: Kendimi bir gün boyunca o büyük titremenin içine bırakmak ve sonra yaşamımın doğal akışına geri dönmek.

Oscar kazanmış olmak kuşkusuz oyuncuya artık rollerini seçerek oynama olanağı sağlar. Bu, insanın kendisini anlamasına yardımcı olur ama tehlikeli de olabilir. Size büyük bütçeli filmlerde rahatça rol verirler, ama bunların çoğu sizin esasında oynamak istemeyeceğiniz, size uymayan rollerdir ve sizi önceden hazırlanmış bir bütünün basit bir parçası olarak görmek isterler. Oscar ödülü, size bir servet kazandırmakta yardımcı olabilir ama halkın istemlerine yanıt vermeyen bir milyon dolarlık bir filmde de oynamak durumunda kalabilirsiniz. Üstelik Oscar ödülü kazanmış olmanızın etkisiyle size iyi roller vermeyebilirler çünkü artık herkes sizin diğerlerinden daha kendini beğenmiş, daha kıskanç, daha pahalı olacağınızı düşünür. Bu da yapımcının haklı olarak çekinmesine yol açar.

Ben olaylara felsefi yaklaşmayı sürdüreceğim: "Bildiğim tek şey var. O da hiçbir şey bilmediğim". Bu sözden benim çıkarttığım sonuç, her filmin yeni bir başlangıca başlangıç olduğudur. Önceden yaptıklarınız ne olursa olsun size biraz güven vermekten başka bir işe yaramaz. Ve bu güven duygusunun da sınırları vardır. **1984**'teki Winston Smith rolünü hazırlarken, yaşadıklarımın hiçbiri bana gelecekteki tasarılarım için yardım etmeyecek.

John Hurt sinemaya yirmi yıl daha devam edecek mi?

Hâlâ yaşıyorsam ve insanlar benimle çalışmak isterlerse, elbette. Yirmi yıl sonra, ayna karşısında tek başıma da kalsam, yine oynuyor olacağım.



SORUŞTURMA

Sinema Günleri 85'in en iyileri

Sinema Günleri '85'in en iyileri hangileriydi? Gelişim Sinema ekibi bu soruyu Sinema Günlerini izleyen yazarlara, çizerlere ve sinema adımlarına yöneltti. Aldığımız yanıtlar ise şöyle:

1. En iyi film
2. En iyi yönetmen
3. En iyi erkek oyuncu
4. En iyi kadın oyuncu
5. En iyi görüntü yönetmeni
6. En iyi müzik

İBRAHİM ALTINSAY

1. Anı Defteri - Wilko'lu Kızlar 2. Andrzej Wajda (Almanya'da Bir Aşk) 3. Daniel Olbrychski (Wilko'lu Kızları)- Roy Scheider (All That Jazz) 4. Hanna Schygulla (Almanya'da Bir Aşk)-Nastassia Kinski (Maria'nın Aşıkları) 5. Sven Nykviskt (Fanny Aleksandr) Edward Klosinski (Wilko'lu Kızlar) 6. Ry Cooder (Paris, Texas)

ENGİN AYÇA

1. Fanny ve Aleksandr 2. Ingmar Bergman 3. Coluche (İyi Kral Dagobert) 4. Hanna Schygulla (Almanya'da Bir Aşk)

BÜLENT BERKMAN

1. Mekanik Bir Piyano İçin Bitmemiş Parça 2. Nikita Mikhalkov (3 filmiyle) 3. John Hurt (1984) 4. Julia Migenes Johnson (Carmen) 5. Robby Müller (Paris, Texas)

NEZİH COŞ

1. Paris, Texas 2. Wim Wenders (Paris, Texas) 3. Roy Scheider (All That Jazz) - Franciszek Pieczka (Fariaho) 4. Isabelle Huppert (Dantelci Kız, Kızılderilier) - Elena Soloyeva (Aşk Kölesi) 5. Giuseppe Rotünno (All That Jazz) - Juan Ruiz Anchia (Maria'nın Aşıkları) 6. Dominic Muldowney, Eurythmics (1984)

SUNGU ÇAPAN

(Gördüklerim arasında)

1. Paris, Texas 2. Andrzej Wajda (3 filmiyle) 3. Daniel Olbrychski (3 filmiyle) 4. Nastassia Kinski (Maria'nın Aşıkları) 5. Hans Liechti (Teknede Boş Yer Yok) - Kenan Ormanlar (Ayna) 6. Ry Cooder (Paris, Texas)

ATİLLA DORSAY

1. Paris, Texas (Fanny Aleksandr'ı görmediğim için hariç tutarak) 2. Andrzej Wajda 3. Daniel Olbrychski 4. Nastassia Kinski (Maria'nın Aşıkları-Paris, Texas) 5. Robby Müller (Paris, Texas) -Juan Ruiz Anchia (Maria'nın Aşıkları) 6. Astor Piazzolla (4. Henri) - Riz Ortolani (Bir Okul Gezisi)

TUĞRUL ERYILMAZ

1. Almanya'da Bir Aşk 2. Andrzej Wajda 3. John Hurt (1984) 4. Hanna Schygulla (Almanya'da Bir Aşk) 5. Jan Macak (Oyuncu) 6. Georges Bizet (Carmen)

REFİK DURBAS

1. Wilko'lu Kızlar 2. Andrzej Wajda 3. Daniel Olbrychski (Wilko'lu Kızlar) - John Savage (Maria'nın Aşıkları) 4. Nastassia Kinski (Çok beğeniyorum Nastassia Kinski'yi!) 5. Juan Ruiz Anchia (Maria'nın Aşıkları) 6. Karol Szymanowski (Wilko'lu Kızlar)

BURÇAK EVREN

1. Teknede Boş Yer Yok (Fanny Aleksandr'ı göremedim) 2. Andrzej Wajda 3. Daniel Olbrychski 4. Isabelle Huppert (Dantelci Kız) - Hanna Schygulla (Almanya'da Bir Aşk) 5. Sven Nykvist (Swann'ın Aşkı) 6. Ry Cooder (Paris, Texas)

FÜRUZAN

1. Kafka yorumu Sınıf İlişkileri iyi bir filmdi bence, bu görüşten yola çıkılınca pek çok filmi değerlendirerek, pek çok filmi en iyi film sayabilecek izleyicilerden olduğum anlaşılıyor sanırım...

2. Wajda, Mikhalkov, Bergman, Rosi, Scola, Delvaux, Tanner, Goretta, vd...

3. Cyril Cusack, Robert Mitchum, Coluche, Daniel Olbrychski, Carlo Delle Piane.

4. Julia Migenes - Johnson, Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Marie Christine Barrault, Elena Soloveya.

5. Charlie Van Damme, (Benvenuta), Edward Klosinski (Wilko'lu Kızlar), Pavel Lebeşev (Aşk Kölesi, Beş Aksam), Igor Luther (Almanya'da Bir Aşk), Pasqualino De Santis (Carmen), Curtis Clark (Ressamın Kontratı)

6. Frederic Devreese (Benvenuta), Karol Szymanowski (Wilko'lu Kızlar), Tom Waits (Yürekten Biri), Daniel Bell (Fanny ve Aleksandr), Michael Nymann (Ressamın Kontratı) ve tüm müzikaller...

NECATİ GÜNGÖR

1. Almanya'da Bir Aşk 2. Andrzej Wajda 3. Werner Lüond (İsviçrelileştirenler) 4. Susannah York (Görüntüler) 5. Vilmos Zsigmond (Görüntüler) 6. Ry Cooder (Paris, Texas)

AHMET GÜNLÜK

1. Almanya'da Bir Aşk 2. Andrzej Wajda 3. Daniel Olbrychski 4. Hanna Schygulla 5. Sven Nykvist

MEHMET GÜRELİ

1.Mekanik Bir Piyano için Bitmemiş Parça 2. Peter Greenaway-Alain Tanner 3. John Hurt (1984) 4. Fanny Ardant (Benvenuta) 5. Kenan Ormanlar (Ayna) 6. Ry Cooder (Paris, Texas).

SELİM İLERİ

1. Wilko'lu Kızlar-Dantelci Kız-Paris, Texas 2. Andrzej Wajda 3. Daniel Olbrychski 4. Isabelle Huppert 5. Edward Klosinski (Wilko'lu Kızlar) 6. Ry Cooder (Paris, Texas)

ÖMER KAVUR

(Sadece yarışma bölümü filmleri arasından)

1. 1984 2. Erden Kıral 3. Richard Burton (1984) - Carlo Delle Piane (Bir Okul Gezisi) 4. Nastassia Kinski (Maria'nın Aşıkları) 5. Roger Deakins (1984) (bütünlüğü açısından) 6. Dominic Muldowney (1984) - Riz Ortalani (Bir Okul Gezisi)

ONAT KUTLAR

(Göremediklerim dışında)

1. Mekanik Bir Piyano İçin Bitmemiş Parça-1984 2. Nikita Mikhalkov 3. Daniel Olbrychski 4. Marie-Christine Barrault (Köpekle Kurt arasındaki Kadın-Almanya'da Bir Aşk-Swann'ın Aşkı) 5. Sven Nykvist (Swann'ın Aşkı)

PINAR KÜR

1. Carmen Nikita Mikhalkov 3. Marcello Mastroianni (4. Henri) 4. Marie-Christine Barrault (3 filmiyle) 5. Pasqualino De Santis (Carmen) 6. Eduard Artemiyev (Aşk Kölesi)

ZEKAİ MURATÇAY

1. 1984 2. Michael Radford (1984) 3. John Hurt (1984) 4. Ornella Muti (Swann'ın Aşkı) 5. Curtis Clark (Ressamın Kontratı)

BERTAN ONARAN

1. 1984 2. Francesco Rosi 3. Marcello Mastroianni (4. Henri) John Hurt (1984) 4. Isabelle Huppert (2 filmiyle) 5. Pasqualino Santis (Carmen) 6. Astor Piazzolla (4. Henri)

ZEYNEP ORAL

1. 1984 2. Nikita Mikhalkov (3 filmiyle) 3. John Hurt (1984) 4. Elena Soloyeva (Mekanik Piyano-Aşk Kölesi) 5. Giuseppe Rotunno (All That Jazz) 6. Ralph Burns (All That Jazz)

TAN ORAL

1. Dantelci Kız 2. Gördüğüm filmlerde tüm yönetmenlerin anlatımında, kendini fazla öne çıkarmayan, çağdaş bir tavır sezdiğimden ötürü bir tek yönetmen tercihi yapamadım... 3. Sergey Grasimov (Tolstoy) 4. Hanna Schygulla (Almanya'da Bir Aşk) 5. Vittorio Storaro, Ronald V. Garcia (Yürekten Biri)

FATİH ÖZGÜVEN

1. Maria'nın Aşıkları 2. Andrè Delvaux 3. Daniel Olbrychski 4. Marie-Christine Barrault (Swann'ın Aşkı) 5. Pavel Lebeşev (Aşk Kölesi-Beş Akşam) 6. Astor Piazzolla (4. Henri)

ÇETİN A. ÖZKIRIM

1. Paris, Texas 2. Andrzej Wajda 3. John Hurt (1984) 4. Marie-Christine Barrault 5. Hans Liechti (Teknede Boş Yer Yok)

VECDİ SAYAR

1. Dantelci Kız 2. Wim Wenders (Paris, Texas) 3. Daniel Olbrychski (3 filmiyle) 4. Isabelle Huppert (Dantelci Kızkarileiller) 5. Pavel Lebeşev (Beş Akşam-Aşk Kölesi - Mekanik Piyano) 6. Ry Cooder (Paris, Texas)

ŞERİF SEZER

1. Wilko'lu Kızlar 2. Nikita Mikhalkov 3. Daniel Olbrychski (Wilko'lu Kızlar) 4. Hanna Schygulla (Almanya'da Bir Aşk) 5. Charlie Van Damme (Benvenuta) 6. Astor Piazzolla (4. Henri)

MUHİTTİN SİRER

1. 1984 2. Jean-Marie Straub, Daniele Huillet (Sınıf İlişkileri) 3. Alain Delon (Swann'ın Aşkı) 4. Hanna Schygulla (Almanya'da Bir Aşk) 5. Sven Nykvist (2 filmiyle) 6. Ralph Burns, Arnold Gross (All That Jazz)

HÜSEYİN SÖNMEZ

1. Tolstoy 2. Andrzej Wajda (3 filmiyle) 3. Sergey Gerasimov (Tolstoy) 4. Hanna Schygulla (Almanya'da Bir Aşk) 5. Jan Weincke (Zappa) 6. Michel Legrand (Almanya'da Bir Aşk)

HAKAN SONOK

1. Sınıf İlişkileri 2. Andrzej Wajda 3. Daniel Olbrychski 4. Marie-Christine Barrault 5. Sven Nykvist 6. Cy Coleman (Tatlı Charity)

ERMAN ŞENER

1. 1984 2. Andrzej Wajda 3. John Hurt (1984) 4. Nastassia Kinski 5. Vittorio Storaro, Ronald V. Garcia (Yürekten Biri) 6. Ralph Burns (All That Jazz)

REKİN TEKSOY

1. Wilko'lu Kızlar 2. Andrzej Wajda 3. Daniel Olbrychski 4. Hanna Schygulla 5. Kenan Ormanlar (Ayna)

CELAL ÜSTER

1. Dantelci Kız 2. Andrzej Wajda (3 filmiyle) 3. Daniel Olbrychski (3 filmiyle) 4. Fanny Ardant (Benvenuta) 5. Charlie Van Dame (Benvenuta) 6. Ralph Burns (All That Jazz)

FEHMİ YAŞAR

1. Dantelci Kız 2. Claude Goretta 3. John Hurt (1984) 4. Isabelle Huppert (Dantelci Kız) 5. Edward Klosinski (Wilko'lu Kızlar) 6. Guido ve Maurizio De Angelis (İyi Kral Dagobert)

HİLMİ YAVUZ

1. Swann'ın Aşkı 2. Volker Schlöndorff (Swann'ın Aşkı) 3. Alain Delon (Swann'ın Aşkı) 4. Marie-Christine Barrault (Köpekle Kurt Arasındaki Kadın) 5. Sven Nykvist (Swann'ın Aşkı-Fanny Aleksandr)

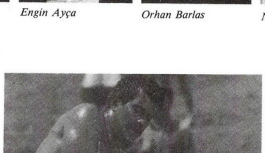
Turan Aksoy

İbrahim Altınsay

Engin Ayça

Orhan Barlas

Nezih Coş



En iyi yerli film: Pehlivan

SİNEMA YAZARLARI YILIN EN İYİ YERLİ VE YABANCI FİLMLERİNİ SEÇTİ

Sinema yazarları, 11 Mayıs tarihinde toplanarak 1984-85 sinema mevsiminin en başarılı filmlerini ve sanatçılarını seçtiler. Burçak Evren, Hayri Caner, Yavuzer Çetinkaya, Agah Özgüç, Tüles Hasdemir'in katılamadığı toplantıda, Turan Aksoy, İbrahim Altınsay, Engin Ayça, Orhan Barlas, Nezih Coş, Sungu Çapan, Atilla Dorsay, Tuğrul Eryılmaz, Ahmet Gürilik, Fatih Özgüven, Çetin A. Özkırım, Vecdi Sayar, Hakan Sonok, Rekin Teksoy ve yalnızca Türk filmleri için yolladığı listesiyle Mahmut T. Öngören'den oluşan sinema yazarlarının oylamaları sonucunda mevsimin en başarılı yerli filmleri şöyle belirlendi:

YILIN EN İYİ TÜRK FİLMLERİ

1. **Pehlivan**/Zeki Ökten, Şeref Film (105 oy)
2. **Bir Yudum Sevgi**/Atıf Yılmaz, Film (98 oy)
3. **Firar**/Şerif Gören, Gülşah Film (81 oy)
4. **Kardeşim Benim**/Nesli Çölgeçen, Sene Film (72 oy)
5. **Körebe**/Ömer Kavur, Alfa Film (62 oy)
6. **Gizli Duygular**/Şerif Gören, Uzman Film (61 oy)
7. **Namuslu**/Ertem Eğilmez, Uzman Film (58 oy)
8. **Fahriye Abla**/Yavuz Turgul, Kök Film (51 oy)
9. **Cumartesi Cumartesi**/Tunç Okan, Evren Film (40 oy)
10. **Dağınık Yatak**/Atıf Yılmaz, Mine Film (36 oy)

Sinema yazarları ayrıca, mevsimin en başarılı yönetmeni olarak Bir Yudum Sevgi ve Dağınık Yatak adlı filmleriyle **Atıf Yılmaz**'ı, senaryo yazarı olarak Namuslu'yla **Başar Sabuncu**'yu, görüntü yönetmeni olarak Bir Yudum Sevgi, Tutku, Bir Kadın, Bir Hayat ve Fahriye Abla'yla **Çetin Tunca**'yı ve özgün film müziği dalında da Körebe'yle **Neşet Ruacan**'ı ve Bir Yudum Sevgi, Dağınık Yatak'la da **Yalçın Tura**'yı seçtiler. **Tarık Akan** (Pehlivan) ve **Müjde Ar** (Gizli Duygular, Fahriye Abla, Dağınık Yatak) mevsimin en başarılı oyuncuları olarak belirlenirken **Sevinç Pekin**'le (Kardeşim Benim) **Metin Çekmez** (Firar) de mevsimin en başarılı yardımcı kadın ve erkek oyuncuları olarak seçildiler.

1984-85 mevsiminde gösterilen yabancı filmler arasından sinema yazarlarınca seçilen en iyi 10 film de şöyle sıralandı:

Atilla Dorsay

Fatih Özgüven

Çetin Özkırım

Vecdi Sayar

Rekin Teksoy

En iyi yabancı film: Kayıp / Missing

YILIN EN İYİ YABANCI FİLMLERİ

1. **Kayıp**-Missing/Costa Gavras, ABD 1982 (Film Pop) 125 oy.
2. **Bir Zamanlar Amerika'da**-Once Upon a Time in America/Sergio Leone, ABD, 1983 (Saray Film) 116 oy.
3. **Dünyanın Kaderi**-The China Syndrome/James Bridges, ABD, 1979 (UFM) 86 oy.
4. **Metropolis**/Fritz Lang-Giorgio Moroder, Alm. ABD, 1926-1984 (UFM) 65 oy.
5. **Serpico**/Sidney Lumet, ABD, 1973 (UFM) 58 oy.
6. **Star 80**-Sarı Bebek/Bob Fosse, ABD, 1980 (Film Pop) 41 oy.
7. **Ateş Savaşı**-La Guerre du Feu-Quest for Fire/Jean-Jacques Annaud, Kan. ABD, 1981 (Tuğra Film-Özen Film) 39 oy.
8. **Tarzan, Greystoke**/Hugh Hudson, İng. 1983 (Saray Film) 37 oy.
9. **Blood Simple**-Kansız/Joel Coen, ABD, 1984 (Yeni Tual Film) 33 oy.
10. **Bulunduğumuz Yol**-The Way We Were/Sydney Pollack, ABD, 1973 (UFM) 33 oy.

Sinema yazarları Sinema Günleri '85'in filmlerini de yine oylama sonucu değerlendirdiler ve Sinema Günleri'nin sinema yazarlarınca en beğenilen 15 filmi de belirlendi.Sinema Günleri'nin ilk 15 filmi şunlar:

SİNEMA GÜNLERİ 85'İN EN İYİ 15 FİLMİ

1. **Wilko'lu Kızlar**-Panny z Wilka/Andrzej Wajda, Pol. 1979 (61 oy).
2. **Almanya'da Bir Aşk**-Eine Liebe in Deutschland/Andrzej Wajda, Pol. 1982 (59 oy).
3. **Paris, Texas**/Wim Wenders, ABD, 1984 (55 oy)
4. **Fanny och Alexander**/ Ingmar Bergman Isveç 1982 (54 oy)
5. **1984**/Michael Radford, İng. 1984 (43 oy).
6. **Bir Düğün**-A Wedding/Robert Altman, ABD, 1978 (37 oy).
7. **Teknede Boş Yer Yok**-Das Boot ist Voll/Markus Imhoof, İsv. 1981 (37 oy).
8. **Dantelci Kız**-La Dentelliere/Claude Goretta, İsv. 1976 (35 oy).
9. **All That Jazz**/Bob Fosse, ABD, 1980 (32 oy).
10. **Carmen**/Francesco Rosi, İt. 1983 (30 oy).
11. **Savaş Sonrası Görüntüleri**-Karajobraz po Bitwie/Andrzej Wajda, Pol. 1969 (29 oy).
12. **Maria'nın Aşıkları**-Maria's Lovers/Andrey M. Konçalovski, ABD, 1983 (25 oy).
13. **Anı Defteri**/Marta Meszaros, Mac. 1984 (23 oy).
14. **Beş Akşam**-Piats Vetcherov/Nikita Mikhalkov, SSCB, 1978 (22 oy).
15. **Ayna**- Der Spiegel/Erden Kıral, B. Alm. Türk. 1984 (22 oy).

Altın Palmiye Yugoslav yönetmen Emir Kusturica'nın...

CANNES FESTİVALİNİN ARDINDAN

Günümüzde, yılda yaklaşık olarak 2000 filmin çevrildiği yeryüzünde, en çok ilgi gören, en görkemli "film arenası" olma niteliğini süren Cannes Film Festivali, 8-20 Mayıs tarihleri arasında, bu yıl 38. kez düzenlenerek, bulutlu ve yağmurlu havaya karşın son derece zengin ve gösterişli bir biçimde gerçekleştirildi. Sinema sanatının bir çeşit olimpiyat oyunları sayılacak gibi, tüm sinema dünyasını ve basını 12 gün boyunca ilgilendiren 38. Cannes Film Festivali'ni, bu yıl çağrılı gözlemci ve profesyonel düzeyde 35 bin seyirci izledi. Sinemanın uluslararası ünlü oyuncuları, yönetmenleri Cannes'i şenlendirirken 3 bini aşkın gazeteci, TV muhabiri ve fotoğrafçı da, dünyanın dört bir köşesinden, festival dışı normal zamanında 73 bin Fransız vatandaşının yaşadığı bu güzel kente akın etti. Kültür Bakanı **Jack Lang**'ın patronluğunda, **Robert Favre Le Brett-Pierre Viot** ikilisinin başkanlığında ve sinema yazarlığından gelme, deneyimli Genel Sekreter **Gilles Jacob**'un yönetimindeki 400'ü aşkın personel, 12 gün boyunca süren böylesine ağır bir organizasyonun kusursuzca gerçekleştirilmesine çalıştı. Amerikan sinemasının gittikçe daha büyük önem verdiği, hatırı sayılır Amerikalı yapımcıların ve sinema adamlarının Büyük Carlton Oteli'nin katlarını birer ikişer "kapattığı", sinema dünyasının en parlak ve gösterişli film pazarı olarak bu yıl görülmemiş düzeyde ilgi çeken **38. Cannes Festivali**'nin yarışmalı ve yarışmasız resmi bölümlerinde, 100'ü aşkın yapıt sunulurken, film pazarında da yüzlerce filmin satışı tezgâhlandı. Değişik türlerin ilginç örneklerinden oluşan ama çok yüksek bir sinema düzeyi tutturabilen ve ağırlığını, önemini tartışmasız kabul ettirecek güç ve yoğunlukta film ya da filmlerin varlığına doğrusu pek rastlanmayan 38. Cannes Film Festivali'ne, şimdiye değin alışıldığı gibi, genellikle gözalıcı bir "sermaye sineması"nın havası egemendi. Bir Syberberg ile Wenders dışında, pek Alman sinemasının ürünlerinin yer almadığı, daha çok Amerikan sineması ağırlıklı **38. Cannes Film Festivali**'nde, **Quinzaine des Realisateurs-Yönetmenlerin On Beş Günü** bölümüne Türk sineması adına katılacağı umulan, **Ali Özgentürk**'ün teknik işlemlerini Fransa'da tamamladığı son ve en "olgun" filmi **Bekçi Murtaza,** geçmiş yıllardaki **Hazal** (1980) ile **At** (1982) örneklerinin tersine, **Quinzaine** bölümünün danışmanı **Pierre-Henri Deleau** tarafından seçilmedi. Festivalin yarışmalı bölümünün filmleri, **Gilles Jacob, Guy Braucourt** ile **Jean de Baroncelli** gibi "danışman" sinema yazarlarının öğütleriyle seçilirken, bu bölüme ve **Un Certain Regard**'a seçilen Fransız filmlerini, **Emmanuel Carrere** (Télérama), **Hervé Le Roux** (Cahiers du Cinéma), **Jean de Baroncelli** (Le Monde) ve **Pierre Billard** (Le Point) gibi Fransız sinema eleştirmenlerinden oluşan bir kurul saptadı ve geçmiş yıllarda rastlandığı gibi, örneğin bir **Luc Besson**'un **Subway**-Metro'sunun Fransız sinemasını sözgelimi bir **Chabrol**'ün **Poulet au Vinaigre**-Sirkeli Tavuk'undan daha iyi temsil edebileceği apaçık ortadayken neden yeğlenmediği (?) çeşidinden eleştirilere neden oldu bu kurulun değerlendirmesi. **Un Certain Regard-Belli Bir Bakış** bölümünün filmleri, yılın yerli-yabancı ilginç çalışmaları arasından çekip çıkarılırken Fransız filmlerini eleştirilere hedef olan bu kurul seçti.

La Semaine de la Critique-Eleştirmenler Haftası bölümünün filmleriyse değişik uluslardan 6 eleştirmen **(François Chevassu, Jean-Pierre Garcia, José Ignaso Fuentes Ruiz, François Maurin, Kemal Khayati** ve **Jean Roy**) tarafından seçildi. **Jacques Poitrenaud** başkanlığındaki 4 yönetmenden **(Alain Jessua, Catherine Corsini** ve**Ludovic Cegarra)** oluşturulan bir başka seçici kurul da, **Perspectives du Cinéma Français-Fransız Sinemasının Görünümleri** bölümünün filmlerini saptadı.

38. Uluslararası Cannes Film Festivali'nin açılışını, Avustralyalı yönetmen **Peter Weir**'in Harrison Ford'lu, ABD yapımı, gösterişli, iddialı ama sonuçta düş kırıklığı yaratan **Witness-Tanık**'ı yaparken, bir başka "anglosakson usta", İngiliz **John Boorman**'ın yarışma dışı **Dynastie**-Zümrüt Ormanı da festivalin kapanış filmi oldu. "Geleneksel **Allen** çizgisinde yine trajik-komik bir öyküyü" aktaran **Woody Allen**'in bu kez oynamayıp sadece yazıp yönettiği, ta-

bii yine Mia Farrow'lu **The Purple Rose of Cairo-Kahire'nin Kırmızı Gülü** de ilgi toplayan başarılı yarışma dışı filmlerdendi. Amerikalı, "sağ eğilimli" Paul Schrader'in, Tokyo Festivali'ne, olaylara neden olur kaygısıyla alınmayan **Mishima**'sının, Cannes'ın asıl "odak noktası" yarışma bölümünde en büyük "Altın Palmiye" adayı olarak gösterildiği festivalde, yarışma seçici kurulunun başkanlığını ise, bu yıl son filmi **Amadeus**'la ödüllere "garkolan" Çek asıllı, ünlü Amerikalı yönetmen **Milos Forman** üstlenmişti. Kendilerini kanıtlamış, tanınmış yazar, yönetmen, oyuncu ve eleştirmenlerden oluşan yarışmalı bölümün seçici kurulunda, **Truffaut, Rohmer, Robert Benton** gibi yönetmenlerle çalışmış Küba asıllı görüntü yönetmeni **Nestor Almendros,** Brezilyalı romancı **Jorge Amado,** İtalyan sinemasının "usta ve estet" yönetmenlerinden **Mauro Bolognini,** İngiliz oyuncu **Sarah Miles,** Fransız senaryo yazarı ve yönetmen **Francis Veber,** Avusturyalı tiyatro ve sinema yönetmeni **Edwin Zbonek, Le Point** dergisinin yazı işleri müdürü **Claude Imbert, Matin de Paris'**-in sinema yazarı **Michel Perez** ve Kanadalı yapımcı **Mo Rothmann** vardı.

Evet, 8-20 Mayıs 1985 tarihleri arasında, sinema dünyasının Cannes'daki geleneksel büyük gösteri düzeninin çarkları bir kez daha döndü ve **38. Cannes Film Festivali** rekor düzeyde bir ilgiyle sürüp sonuçlandı. Şimdi hedef Cannes 86...

Un Certain Regard-Belli Bir Bakış:

Geçen yıl Cannes'da büyük ödülü kazanan **Paris, Texas**'ın yönetmeni **Wim Wenders**'in "filme çekilmiş günlüğü" **Tokyo-Ga,** bu yönetmenin çok sevdiği Japon usta **Yasujiro Ozu'**-nun izlerini süren bir yapıttı. Wenders'in **Tokyo-Ga**'sının yanı sıra, Japon sinemasının ilginç adlarından Yanagimachi'nin dördüncü filmi **Himatsuri,** Belli Bir Bakış bölümünün Uzakdoğu sinemasından ikinci ürünüydü. Avusturyalı ünlü yazar **Peter Handke**'nin 1978'de Cannes'da sunulan **Solak Kadın**'dan sonra yaptığı ikinci filmi **Ölüm Hastalığı,** "hiçliğin arşivini tutma görevini üstlenmiş" bu sinemacı-yazarın gözde temalarını ve tutkularını örnekliyordu. Başka bir ünlü'nün, Fransız fotoğrafçı **Raymond Depardon**'un adını sinemacı olarak duyuran **Empty Quarter-Boş Mahalle** ise, Kızıl Deniz kıyısından İskenderiye'ye değin karasevda uğruna koskocaman çölü geçen bir adamın ve "zorlu bir yolculuğun" öyküsüydü. Amerikan sinemasının tanınmış görüntü yönetmenlerinden olup 1970'lerde yaptığı **Medium Cool**'la dikkatleri çekmiş **Haskell Wexler**'in, "Nikaragua cehenneminde," insancıl onur, anlayış ve sevgiyi arayan bir adamın öyküsünü aktaran **Latino**-Latin de, Belli Bir Bakış bölümünün ilginç yapıtlarından biriydi. **La Communion Solennelle** ile 1977'de Cannes'a seçilen **Rene Féret**'nin dördüncü filmi **Mystère Alexina**-Alexina Esrarı da, bu bölümde Fransız sinemasını temsil ediyordu. İkinci Dünya Savaşı'nda Londra'da geçen bir fars niteliğindeki **Malcolm Mowbray**'nin **Private Function**-Özel İşlev'i de İngiliz sinemasının temsilcisiydi. "Peplum" filmlerinin yaşlı İtalyan ustası **Vittorio Cottofavi**'nin **Il Diavolo Sulle Colline**-Tepedeki Canavar'ı da bu bölümde yer almıştı. Fransız **Mehdi Charef**'in **Le The au Harem d'Archimede**-Arşimed'in Hareminde Çay, Yugoslav **Matjas Klopcic**'in **Miras,** Mek-

38. CANNES FESTİVALİ SONUÇLARI

- Büyük ödül (Altın Palmiye):
  Baba İş Gezisinde- Papa est en voyages d'affaires
  Yönetmen: **Emir Kusturica** (Yugoslavya)

1981 Venedik Film Festivali'nde **Dolly Bell'i anımsıyor musunuz?** adlı filmiyle ilk kez dikkatleri çeken Yugoslav yönetmen **Emir Kusturica,** büyük ödül Altın Palmiye'yi kazanan Baba İş Gezisinde adlı filmde, 1950'li yılların başlarında bir Sırp ailesinin yaşadığı acı-tatlı olayları mizah yüklü bir anlatımla aktarıyordu. **Kusturica**'nın yapıtında Stalin çizgisine yavaş yavaş kafa tutan Yugoslavya'daki siyasal gerilim, yerli yersiz ihbarlar sonucunda tutuklanan insanlar, bir ilkokul öğrencisinin meraklı ve saf gözleriyle anlatılıyordu.

- Seçici kurul özel büyük ödülü:
  Birdy
  Yönetmen: **Alan Parker** (ABD)

- Mizansen ödülü:
  Rendez-vous-Randevu
  Yönetmen: **André Téchiné** (Fransa)

- En iyi artistik katkı ödülü:
  Mishima
  Yönetmen: **Paul Schrader** (ABD-Japon ortak yapımı)

- Seçici kurul ödülü:
  Colonel Redl-Albay Redl
  Yönetmen: **Istvan Szabo** (Macaristan)

- En iyi erkek oyuncu:
  William Hurt (Hector Babenco'nun **Örümcek Kadının Öpücüğü** (Brezilya) adlı filmindeki oyunuyla)

- En iyi kadın oyuncu:
  Norma Aleandro (Luis Puenzo'nun **Resmi Tarih** (Arjantin) adlı filmindeki oyunuyla)
  ve
  Cher (Peter Bogdanovich'in **Maske** (ABD) adlı filmindeki oyunuyla)

YARIŞMAYA KATILAN FİLMLER

- *Mishima/ Paul Schrader, ABD*
- *Randevu- Rendez-Vous/ André Téchiné, Fransa*
- *Anlamsızlık- Insignificance/ Nicholas Roeg, İngiltere*
- *Savaş Delisi- Le Fou de Guerre/ Dino Risi, İtalya*
- *Dedektif- Detective/ Jean-Luc Godard, Fransa*
- *Sirkeli Tavuk- Poulet au Vinaigre/ Claude Chabrol, Fransa*
- *Solgun Benizli Süvari- Pale Rider/ Clint Eastwood, ABD*
- *Joshua, O zaman ve şimdi- Joshua Then and Now/ Ted Kotcheff, Kanada-ABD*
- *Kuş'cuk- Birdy/ Alan Perker, ABD*
- *Elveda Bonaparte- Adieu Bonaparte/ Yusuf Şahin, Mısır-Fransa*
- *Örümcek Kadının Öpücüğü- Le baiser de la famme araignée/ Hector Babenco, Brezilya*
- *Maske- Mask/ Peter Bogdanovich, ABD*
- *Müteveffa Mathias Pascal/ Mario Monicelli, İtalya*
- *Derborence/ Francis Reusser, İsviçre*
- *Cola Cola Çocuğu- Cola Cola Kid/ Dusan Makavejev, Yugoslavya*
- *Albay Redl/ Istvan Szabo, Macaristan*
- *Baba İş Gezisinde- Papa est en voyage d'affaires/ Emir Kusturica, Yugoslavya*
- *Bliss/ Ray Lawrence, Avustralya*
- *Resmi Tarih- L'histoire Officielle/ Luis A. Puenzo, Arjantin*
- *Kaybolan Köy- Saraba Hakobune/ Suji Terayama, Japonya*

Yarışma dışı filmler:

Witness- Tanık/ Peter Weir, ABD
The Purple Rose of Cairo- Kahire'nin Kırmızı Gülü/ Woody Allen, ABD
Dynastie- Zümrüt Ormanı/ John Boorman, İngiltere
Night Majic- Büyülü Gece Lewis Furey, Kanada

sikalı **Paul Leduc**'un **Frida,** Venezüellalı **Fina Torres**'in **Oriane,** İspanyol **Francisco Regueiro**'nun **Babamız,** Çinli **Çu Wen**'in **Dondurucu Gece** ve İsrailli **Eitan Green**'in **Gecenin Dibinde** adlı filmleriyle Belli Bir Bakış bölümü tamamlanıyordu. Bu bölümde Alman Syberberg'in altı saatlik bitirmeyen bir filmi ve bir **Scha Guitry** toplu gösterisi de vardı.

La Semaine de la Critique-Eleştirmenler Haftası:

Cannes Film Festivali içinde bu yıl 24. kez düzenlenen Uluslararası Eleştirmenler Haftası'nda ilk ya da ikinci filmlerini gerçekleştiren yönetmenlerin yapıtları sunuldu. Avrupa'dan dört film (ikisi Doğu'dan, ikisi Batı'dan), ABD'den, Güney Amerika'dan (Brezilya'dan) ve Afrika'dan (Fildişi Sahili'nden) da birer film vardı. Bunlar yıllardan beri Cannes'da gösterilecek en iyi Sovyet filmi olan **Pavel Çukray**'ın (Grigori Çukray'ın oğlu) **Kanarya Kafesi** (SSCB), sinema okulunu bitiren **Michael Dudziewicz**'in diploma filmi **Fucha** (Polonya), umut veren genç kadın yönetmen **Christine Laurent**'in Magali Noel ile Krystyna Janda'yı oynattığı **Vertiges**-Şaşkınlıklar (Fransa), **Roland Suso Richter**'in **Kolp** (F. Almanya), 1919'ların ABD'sinde, Chicago'daki grevleri, sendika kavgalarını ve ırkçılık sorunlarını ustaca işleyen **William Duke**'ün **The Killing Floor**-Ölüm Katı (ABD), sığır eti yemek isteyen yoksul bir köylünün öyküsünü alaylı bir dille anlatan **Andre Klotzel**'in **Kutsal Barbak** (Brezilya) ve Afrika sinemasının usta yönetmenlerinden **Desiré Ecaré**'nin **Les Visages des Femmes-Kadın Yüzleri** (Fildişi Sahili) adlı filmleriydi.

Geçmiş yıllarda bir Bernardo Bertolucci, bir Dusan Makavejev, bir Alain Tanner bir Jean Eustache, bir Jacques Rouffio, bir Barbet Schroeder gibi yönetmenlerin ilk kez "keşfedildikleri" Eleştirmenler Haftası'nın filmleri, Cannes'dan sonra Paris'te, Chaillot'daki Fransız Sinematek'inde 20-26 Mayıs tarihlerinde sinemaseverlere topluca bir kez daha sunuldu.

Quinzaine des Realisateurs- Yönetmenlerin On Beş Günü:

Üç yıldır eski şenlik sarayında düzenlenen **Quinzaine des Realisateurs** bölümünde bu yıl gösterilen filmler arasında Amerikan sinemasi 3 filmle yine başı çekti. Genç yönetmen **Victor Nunez**'in **A Flash of Green**'i 1960'larda Florida'da geçen bir yozlaşma ve ihanet öyküsünü, kendisi de Çinli bir göçmen çocuğu olan **Wayne Wang**'in **Dim Sum**'u San Francisco'daki Çinli göçmenlerin öyküsünü ve Küba asıllı **Leon Ichaso**'nun **Cross over Dreams**'i, ünlü şarkıcı Ruben Blades'in canlandırdığı bir "salsa" şarkıcısının öyküsünü aktaran yapıtlardı ve üçü de "yabancı" kökenli olan bu ABD'li genç yönetmenlerin ikinci filmleriydi. İngiliz sineması da **Mike Newell**'in İngiltere'de asılan son kadının öyküsünü anlatan **Dance with a Stranger**-Bir Yabancıyla Dans ile **John MacKenzie**'nin **The Innocent**-Masum adlı filmleriyle temsil edilirken, Sinema Günleri '85'te sevimli **Bir Okul Gezisi**'ni izlediğimiz ilginç İtalyan yönetmeni **Pupi Avati**'nin 15. filmi **Impiegati**-Memur (Katip) da İtalyan sinemasını temsil eden "acı-tatlı" bir güldürü çalışmasıydı. Tanınmış yönetmen **Manuel Gutierrez Aragon**'un Victoria Abril, Jose Christiani, Oscar Ladoire ve Bibi Andersson gibi oyuncularla çevirdiği **La Noche Mas Hermosa**-Daha Güzel Gece (İspanya), **Eldar Senguelaya**'nın bürokrasi taşlaması **Gouloubye Gory**-Mavi Dağlar (SSCB), **Pirjo Honkasalo-Pekko Lehto** ikilisinin ünlü bir Finli kemancının yaşamından kesitler veren **De Capo** (Finlandiya), oyuncu ve denemeci **Juzo Itami**'nin **Ososhiki** (Japonya) ve **Jocelyne Saab**'in Jacques Weber, Juliet Berto, Hala Bassam ile Lübnan'da çektiği ilk filmi **L'Addolescente Sucre d'Amour**-Aşkın Yeniyetme Şekeri (Lübnan-Fransa ortak yapımı), **Quinzaine des Realisateurs**-Yönetmenlerin On Beş Günü bölümünün diğer filmleriydi. Bir Fassbinder'in, bir Wenders'in, bir Taviani kardeşlerin "keşfedildiği" geçmiş yıllarda olduğu gibi, "festival içinde festival olma" eğilimleri gösteren bu bölümde sunulan bu filmlerin ve yönetmenlerin arasından kimler çıkacak gelecekte bakalım? Önümüzdeki yıllarda göreceğiz.

Perspectives du Cinéma Française-Fransız Sinemasından Görünümler:

Cannes'in bu bölümü de, her yıl olduğu gibi, genç yönetmenlerin ilk filmleriyle "alışılmış" filmlerin karışımından oluşmuştu. **Raul Ruiz** usta'nın **Les Destins de Manoel**-Manuel'in Alınyazısı, Akdeniz duyarlığını yansıtan, şiirsel bir filmdi. **Didier Haudepin**'in ikinci filmi olan **Elsa, Elsa**'sı sevimli bir güldürüydü. **Laurent Perrin**'in **Passage Secret**-Gizli Geçit'i ile kadın yönetmen **Jeanne Labrune**'ün Christine Boisson, Laurent ve Pierre Malet'li **La Part de l'autre**-Diğerinin Payı umut veren çalışmalardı. Eskilerden Philippe Garrel'in yapımcılığını ve yönetmenliğini birden üstlendiği **Elle a Passé Tant d'Heures Sous Sunlights**-Güneş Altında Geçen Saatler, Lou Castel, Anne Wiazemsky gibi eski oyuncularla Mireille Perrier, Jacques Bonnafé gibi yenileri bir araya getiren bir aşk öyküsüydü. **Pierre Jallaud**'nun **Le Temps d'Un Instant**-Bir Anlık Zaman'ı, **Francois-Jacques Ossang**'ın **L'Affaire Des Divisions Morituri**-Morituri Bölünmesi Olayı ve **Jacek Gasiorowski**'nin **Visage de Chien**-Köpek Surat'ı, ilk film olmanın olumlu ve olumsuz yanlarını taşıyorlardı. **Jean-Christophe Rosé**'un **Caryl Chessman, L'Ecriture Contre la Mort**-Caryl Chessman, Ölüme Karşı Yazı adlı filmi belgesel yanı ağır basan bir denemeydi. **Roland Allard**'ın **Dorénavant, Tout Sera Comme d'Habitude**-Bundan Böyle Her Şey Alışıldığı Gibi Olacak'ı, Sinema Günleri seçici kurulu için son anda yurdumuza da gelmiş bulunan Alman yönetmen **Thomas Harlan**'ın bir filminin çekimi üstüne yapılmış bir röportaj filmdi.

Les Hommages-Saygı gösterileri:

1984'de ölen **François Truffaut, Pierre Kast, Joseph Losey** için de saygı gösterileri düzenlendi Cannes'da bu yıl. **Losey** son filmi **Steaming** ile anılırken, festivalin tüm bölümlerinin katılımıyla, **Pierre Kast**'ın Boris Vian'dan uyarladığı ve Jean Pierre Léaud'nun oynadığı **L'Herbe Rouge**-kızıl Ot da gösterildi. **Truffaut**'nun dostu ve senaristi **Claude De Givray**'nin, **Truffaut**'nun yapıtlarından derlediği "seçki-film" **Vivement Truffaut** da, Yeni Dalga'nın bu unutulmaz yönetmenine saygı niteliğindeydi. Portekizli yaşlı ve usta yönetmen **Manoel de Oliveira** ile ununu elemiş eleğini asmış, Amerikalı ünlü oyuncu **James Stewart** da birer filmleriyle (**Le Soulier de Satin**-Atlastan Ayakkabı-Portekiz ve **The Glenn Miller Story**-Glenn Miller'in Öyküsü-Anthony Mann, ABD) anıldılar 38. Cannes Film Festivali'nde.

ISABELLE HUPPERT

[illegible]REILLE AMIEL
[illegible]EV: KEMAL KALDI

İsabelle Huppert, söyleşi yapmayı pek sevmediğini, güç ilişki kurabildiğini belirtiyor. Daha çok sinema aracılığıyla kendini dile getirmeyi ve "fotoğraf" çektirmeyi yeğliyor. Bununla birlikte, onunla gevezelik ederek birkaç saat geçirmek yine de zevkli. Isabelle Huppert, kişiliğiyle uyumlu bir biçimde kaynaştırdığı oyunculuk mesleğinden başka bir şeyden söz etmiyor öz olarak. Daha önce sinemalarımızda Cesar et Rosalie-Sen ve Ben(Claude Sautet, 1972) Docteur Françoise Gailland - Kadın Doktor (Jean-Louis Bertucelli, 1975), Violette Noziéres-Zehirli Çiçek (Claude Chabrol, 1977), geçmiş Sinema Günleri'nde La Dame aux Camelias-Kamelyalı Kadın (Mauro Bolognini, 1980), [illegible] (Joseph [illegible] ve Passion-[illegible] (Jean-[illegible] son televizyonda Heaven's [illegible] (Michael Cimino, 1979) [illegible] filmleri gösterilmiş olan Isabelle Huppert, bilindiği gibi Fransız sinemasının doruktaki genç ve yetenekli bir oyuncusu. Son Sinema Günleri '85'te gösterilen iki yeni filmiyle (Dantelci Kız ve Kızılderililer Hâlâ Uzakta) yeniden sinemaseverlerin beğenisini toplayan, ufak tefek, ama her yüklendiği rolün hakkını veren Fransız sinemasının bu sempatik oyuncusuyla Mireille Amiel'in yaptığı bir konuşmayı sunuyoruz.

OYUNCU SİNEMASINA DÖNÜŞ

Bugün "cinema des auteurs-yazar sineması'-'ndan söz edilebileceği gibi, bir oyuncu sinemasına dönüş olduğu gözleniyor. Ama eleştiri bunu olumsuz yorumluyor.

Oyuncular kendilerini, giysi, fiziksel görünüm ve değişen koşulları öne sürerek savunabilirler. Gerard Depardieu'yü ele alalım, onun bu denli çok film çevirmesi acaba biktırıcı olmuş mudur? Bir iki yıl önce, onun için tasalanmıştım doğrusu, ama Depardieu istediği gibi bir oyuncu olmayı başardı sonunda. Ve ben onun yanındayım.

Marguerite Duras'yı tanıyorum ve onun yönetiminde film çevirmeyi çok seviyorum. Ama öte yandan çok sayıda seyircinin gördüğü, beylik deyişle "popüler" filmler yapmayı da tapınırcasına seviyorum... Komik ama böyle! Şu sıralarda değiştiğim, kendimi yenilediğim kanısındayım. İki ya da üç yıl için rahatım. Söz konusu edilecek denli değiştim: Perhizimden, giysilerime ve makyajıma değin. Bu bakımdan Michel Deville'in **Eaux Profondes-Derin Sular** (1981) adlı filminde canlandırdığım sofistike kişilik bana yararlı oldu; oyunculuk uğraşı, oyuncu çalışmasına, fiziksel görünüme dikkat etmek, vb. şeyler üstüne dayanır. "Genç Fransız sineması" olarak sınıflandırılan yönetmenlerin çoğuyla çalıştım, ama bence gerçek bir "okul" oluşturmuyor bu yönetmenler, evet an'lık duyarlıklar ve uyum var ama, bir hareket, bir akım yapısı yok. Bir Verneuil'le film çevirmektense Godard'la ya da Pialat'yla film çevirmek, rastlantı değildir, ama bu da "yazar sineması"nın ya da yaratıcı bir oyuncu kuşağının varlığını kanıtlamaz. Sinema, hayatın bir sürecini yeniden canlandırırken, oyuncu da bu süreci bir bütün halinde derleyip toparlar. Oyuncuyu çoğu kez rolü için zorunlu özel bir çalışma bekler, çoğu kez rolünün gerektirdiği kılığa bürünmek için çabalar durur oyuncu. Özellikle bir kadın oyuncu için en önemlisi, hoşa gitmek, güzel olmak, sürekli formunu korumak, perhizine, makyajına filan dikkat etmektir. Tavernier'yle çalıştığım **Coup de Torchon-Toptan Temizlik** (1981) ve Deville'le çalıştığım **Eaux Profondes-Derin Sular** adlı filmler, benim için özlü çalışmalar oldu

MESLEKTE İLK ADIMLAR

Başlangıçta oyuncu olmak, düşünülüp vanılmış bir karar değil, bir gerekililkti benim için. Öğrenciydim. Ve kuşkusuz oyuncu olmanın koşullarını bilmiyordum. Kişisel becerimle sürdürdüm bunu. Işin özü, bir iletişim sorunuydu. Kişisel yorumum ya da parlak nitelikterle bezeyemediğim (hâlâ becerebildiğimi pek söyleyemem daha!) bir yaratıcılık aracılığıyla doğrudan iletişim kurmam gerekiyordu başkalarıyla. Tam iyi bir oyuncu oluyorum derken, bir sabah erken uyanamadım, işe geç kaldım. Bilgiçlik taslamak istemem, ama bu meslek kendine özgü bir çeşit yaşama biçimi gerektiriyor gerçekten.

Oyuncu olmaya karar verildiği andan başlayarak, oyuncu gerçekliğine bulaşmak gerekiyor. Başkaları için değil, insanın kendisi için. Belirli bir kimliğe sahip olmak için. Kendini belirlemeyi bilmemekten daha korkunç bir şey olamaz.

O sıralarda her şeyi yaptım: Blanche sokağındaki kurslar, konservatuvar eğitimi (okuldaki ilk rolümde başarısızlığa uğradım, ama ikincisinde oyunum yeterince parlaktı ve bu önemliydi benim için), vb... Televizyon dizilerinde rol aldım, tiyatroda ve cafe-tiyatrolarda oynadım, kimi filmlerde birkaç planlık rollerde göründüm. Giderek sinema bir gerçek oluyordu benim için. Grup ya da topluluk havasını pek sevmiyorum, aynı şekilde konservatuvar eğitiminin bana çok yararlı olduğunu da sanmıyorum. Ama önemli olan, bunları yapmaktı ve mesleğe yeni başlayan biri, fikrimi sorup öğüt almak isterse ona da aynı şeyleri yapmasını söylerim.

Oyuncu olmak çok bireyci bir istektir ve okuldan çok, kaçınılmaz bir biçimde bir kitle kültürü olayıdır. Konservatuvardaki eğitimim, gençliğimin sıkıntılı, bunalımlı bir dönemine rastladı.

"GERÇEK HAYAT"

Bu konuşmanın yapıldığı tarihe değin (1982) 28-30 film yaptım. Kimi zaman kuşkularım oldu,

La Truite / Alabalık (yön: Joseph Losey)

bir iki yıl ara vermek gerektiğini düşündüm. Ama sonra ara vermedim, durmadım. Düzenli olarak **Ciné-revue** dergisini alır, "ölümsüz oyuncular" gibi yazıları sürekli okurdum. Büyük oyuncuların durmadan çalıştığını, çok film yaptıklarını öğrendim. Bir filmden öbürüne, sürekli değişen bir oyuncunun seyirciyi bezdireceğini pek sanmıyorum. Oyuncu olmak, bütün bütüne değişmek demektir. Benim hayatım, sürekli arka arkaya yer değiştirmekten ibarettir. Bu yaşayış, uzun süredir "gerçek hayat" olarak adlandırdığım yaşantı tarzı için fiiç zaman bırakmıyor bana. Ama gerçek hayat nedir ki aslında? Benim için çalışmaktır, oynamaktır. Gerçeğin eğlenceli yanıdır. Başkaları için, ("normaller" için) değişik sayılabilir hayatım. Güç olan, akıl karıştıran, çok gündelik bir hayat süren insanlarla beni aynı kefeye koymaktır. Hayatımın, uğraşım gereği yer değiştirme, ordan oraya yollanma üstüne kurulu oluşu, kimi zaman çıldırtır beni. Örneğin 15 gün Paris'te kalsam (benim için aynksı bir durumdur bu) panik başlar. Ne yapacağımı pek kestiremem. Böyle durumlarda kendimi dağıttığım kanısındayım.

Tanımadığım, bilmediğim bir kentte, bir otel odasında kendimi bütünüyle güvenli hissederim. Oyunculuk hayatıma başlarken bu sorunu göz önüne getirmemiştim bile. Ama bu bir çeşit suçluluk duygusundan kendimi kurtarmam gerekiyordu. İstediğimin bu olduğuna kendimi inandırmam gerekiyordu. Önceleri, iki film arasında çok sıkıntılı olurdum. Dört beş yıldan beri hiç boşluk, yoksunluk duymuyorum artık. Bir film süresince, en fazla üç ay sonra yeni bir filme başlayacağımı biliyorum şimdi. Bu işte tüm zamanımın dolu olması bana güvenlik veriyor, ama kimi zaman da, önceden bilinmeyen bir durumla karşılaşmaya can atıyorum. Allahtan iyice belirlenmiş bu hayatta, her filmin başka bir serüveni var. Her yeni filmin çekimi süresince her şey olabilir, hiç umulmadık bir durum ortaya çıkabilir.

MESLEK HAYATIM VE YARIM BAŞARILAR

Hiçbir zaman yalnız başına karar verilmiyor. Değişik görüş ve düşüncelerle kuşatılmış olarak yaşıyoruz. Bir işe koyulduğunuzda kimi öğeler insanı etki altında bırakıyor. Sizinle olan ve rastlayacağınız insanlar var. Ama meslek hayatımı bütünüyle yalnız başıma oluşturduğumu sanıyorum. **La Dentellière-Dantelci Kız**'ın başarısından sonra, kimi şeyler belirlendi kesinlikle. Ama **Aloïse** (1974), **Dupont La Joie** (1975) ve **Le Juge et L'Assassin-Yargıç ve Katil** (1975) de önemli aşamalardı benim için. Hak edilmemiş başarısızlıklar da var filmlerim arasında, örneğin Cimino'nun **Heaven's Gate-Cennetin Kapısı**'na yapılan haksızlık gün gibi ortada. Oynadığım filmler arasında bütün bütüne başarısız sayılacak bir yapıt yok. Kimi zaman yarım başarılar, kimi zaman da çeyrek başarılardan söz edilebilir namuslu olmak gerekirse; **La Dame aux Camélias-Kamelyalı Kadın** (1980) ya da **Les Soeurs Bronte-Bronte Kardeşler** (1978) gibi. **Coup de Torchon-Toptan Temizlik**'te (1981) oynamak konusunda hayli duraksadım, bununla birlikte bu film çok şey kazandırdı bana. Georges Conchon'un romanı olağanüstüydü. Tavernier'nin yanılgısı, romanın tiksindirici evreniyle Prévert'vari bir şiirsel gerçekçiliği karıştırmak oldu belki de. Sanıyorum Tavernier, bu filmde oyunculara özellikle bir ayrıcalık tanımak istedi ve onunla bu filmi çevirmekten hepimiz büyük zevk aldık.

KADINLIK

Benim için oyuncu olmak, kendime bile karşı olduğum bir savaş gibiydi. Güzel olmak, hoşa gitmek için savaşmaktı her şeyden önce. Başlangıçta güzel olmanın dışında, rol yapmanın ve oynamanın içgüdüsel olarak, kendiliğinden çözümlenebileceği kanısındaydım. Ama buna karşılık, benden kaynaklanan, korkunç öznel engellerim vardı. Güzel olmayı bir türlü beceremiyordum. Bunu kıvrabildiğim andan başlayarak (en azından gözlerimi kullanmayı öğrenerek), göstermeyi istediğim güzelliğimi kabul ettirdim...

"Güzel" ve güzellik üstünde duralım biraz. Bu kavram kişiye göre değişir, bilindiği gibi. Oyunculuk yaşantımın başlarında bir yığın olumsuz yanım vardı, her çekimden önce beş kilo falan

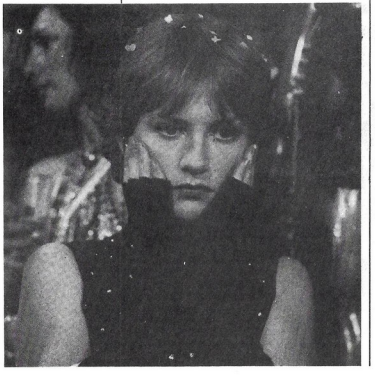
Violette Noziéres / Zehirli Çiçek (yön: Claude Chabrol)

alırdım örneğin... Giysiler için de aynı şey olurdu, tembellikten unutmuş gibi yapardım, ama aldatmacaydı bu. Neyse, bu aşamadan da geçtim. Oldukça "püriten" bir düşünce yapısında olduğumu sanıyorum. Güzel olmak, güzel olmayı istemek gerçekten değersiz ve önemsiz geliyordu bana. Göze batmak ile sıradan olmak arasında, sıradanlığı yeğliyordum. **Dantelci Kız** böyleydi. Sonra, birdenbire bütün bunlardan kurtuldum... Sıyrıldım... Sonuçta dikkati çekmenin, psikolojik yolunu yordamını öğrenerek yeterince ustalaştım, deneyim kazandım. O tarihten beri bunları kullanıyorum. Kimileri, yeniyetme çağının baştan çıkarıcılığını, yeteneklerini sonuna değin kullanarak sergilerler. Benim durumumda böyle olmadı bu. Yeniyetme döneminde dertsiz tasasız ve gamsızlıktan çok, hep içe atılan korkular, saplantılar ağır basar. Kendi hesabıma Paul Nizan'ın tümcesini seve seve yineleyebilirim burada: "Yirmi yaşındayım ve bunun hayatın en güzel yaşı olduğunu söyleme hakkını kimseye vermeyeceğim!" Ben de uzun bir süre **Dantelci Kız**'dım herkes için.

ÇOCUKLAR

Seyirciye çekici gelmek, sinemada hoşa gitmek iyi güzel de, kadınlık sorunlarını çözümlemiyor bu. Örneğin ben çocuk sahibi olmak istiyorum, sık sık düşünüyorum bunu, hatta "her zaman" aklımda bu diyebilirim. Bir oyuncu olduğuma göre, şu anda annelik, meslegimle pek bağdaşmıyor, en azından ben bağdaştıramıyorum, ama umutsuz da değilim. **Derin Sular**'ın çekimi, bu konuda bir şeyler öğretti bana. Senaryoda küçük bir kız çocuğu (adını anımsayamadığım küçük bir oyuncu da çok iyiydi bu rolde) vardı ve bir çocuğa sahip olmak, özellikle yedi yaşında bir çocuğa sahip olmak fikri dayanılmaz gelmişti bana. Belki ufacık bir bebeği kabullenebilirdim, ama cin gibi küçük bir kız çocuğunu asla. Bir anlamda bu, filmi zenginleştirdi, benim oynadığım çocuksu kadınla şimdiden kadınlaşmış, büyümüş de küçülmüş bu çocuğun apaçık karşıtlığı filme değişik bir boyut kattı.

La Dame Aux Camélias / Kamelyalı Kadının Gerçek Öyküsü (yön. Mauro Bolognini)



Ama hayatta her istenilenin olabilmesi mümkün değil: Büyük yönetmenlerle yılda üç-dört film çevirmek ve aynı zamanda "normal" bir hayat sürmek, bir arada olamıyor tabii ki...

KENDİNİ GELİŞTİRMEK

Yeterince okuyamadığım için, yeterince müzik dinleyemediğim için kısaca kendimi yeterince "geliştiremediğim" için kendimi suçluyorum kimi zaman. Şimdilerde ise pek aldırmıyorum. Çok az okuyorum, çok az plak-müzik dinliyorum. Kendimi başka türlü "doyuruyorum" ve yeterince iyi buluyorum sonuçta. Kimi zaman iki çekim arasında, zamanımı sürterek yitirmenin doğru olmadığı izlenimine kapılıyorum. Losey'in **La Truit-Alabalık**'ını çektiğimiz şu sıralarda, günde iki saat bowling oynamasını öğrenmeye çalışıyorum, filmde gerekli olduğundan ötürü.

PSİKANALİZ

Passion-Tutku'nun çekiminin başlarında, Godard, Grodddeck'in psikanaliz üstüne bir yazısını çoğaltarak, tüm ekibe dağıttı. Godard'in metinde geçen her psikanaliz sözcüğünü sinema sözcüğüyle değiştirdiği çok güzel bir yazıydı bu, sinemanın canlı bir işlevi olduğunu kanıtlayan, coşkulu bir yazıydı.

Benim gibi lise diplomasını almış, Rus dili ve edebiyatı eğitimini sürdürememiş biri için psikanaliz, bir temel oluşturmuştu. Aynı zamanda teoriden çok, pratiğe dayanan bir temeldi bu ve benim için biraz üniversite eğitimi yerine geçti. diyebilirim!..

TARİH SIRASINA GÖRE ROLLERİM

Bir rolden bir başka role geçmek, hiçbir zaman sorun olmadı benim için. Şu sıralarda Godard'ın **Passion**'unu bitirdim, Losey'in **La Truite**'ine başladım, art arda sıralanıyor filmler. Meslek hayatımda, genelde iki tür rol olduğunu düşünüyorum: Azya da çok başarılı, tutkulu kompozisyonlar ve hayatımla benzerlikler gösteren roller. **Dantelci Kız**'dan bu yana bütün rollerim art arda sıralanarak yazılabilecek bir dü-

zen gösterirler. **Dantelci Kız**'dan önce asla bir **Violette Nozières-Zehirli Çiçek**'i (Chabrol, 1978) çevirmezdim. Hemen hemen çekim sırasında okurdum senaryoları. Bana göre Violette Nozières, babasıyla annesini öldürmüş, hapisane kaçkını bir dantelci kızdır. Buna karşılık **Retour a la bien-aimée-En Çok Sevilene Dönüş (Jean-François Adam, 1978), Les Soeurs Bronte-Bronte Kardeşler** (André Téchiné, 1978) gibi filmler meslek hayatımın herhangi bir yerine yerleştirilebilir. Yaptıklarım arasında esef ettiğim bir film yok. Ama diğerlerinden daha olağanüstü deneyimlerim var, Godard, Pialat, Cimino gibi yönetmenlerle çalışmak beni etkiledi. Sonra unutulmayan kimi anlar var; Michel Deville'i tanımıyordum, ama onunla çevirdiğimiz **Derin Sular**'ın çekimine ilişkin "harika" bir anım var unutamadığım. Deville, yadsınamaz biçimde tatlı bir yönetmendir, ama bu tatlı görünüşünün altında istediğini yaptıran, demir gibi bir irade gizlidir!

GODARD

Şimdiye değin iki kez **(Sauve qui peut-La Vie,** 1979 ve **Passion,** 1982) çalıştım onunla ve yine çalışmak isterim. Godard'la film çevirmek, büyük bir özenle hayatla sinema arasındaki karşılıklı etkileşimi doğrulamak,öze dönmek, noktayı koymaktır. Godard en doğal biçimde, anlatımıyla olduğu denli görüntüler aracılığıyla kendini ele verir. Sinema aracılığıyla iletişim kurmak, onun için doğaldır. Belki bundan ötürü, onunla bütünüyle uyum halinde hissederim kendimi. Sinema hayatın bir sürecidir diye düşündüğümüzden, son filmimiz **Passion**'a Polonya olaylarını katıştırmadan edemedik. Onunlayken, bir oyuncu-yorumcunun durmadan kendisini sorgulamasının sonu gelmiyor... Başlangıçta yazılmış, kesinleşmiş bir metin yok onunla çalışırken, hemen hemen senaryo da; dayanılacak bir şey de yok. Ama kesinlikle oyuncularından en iyisini çekip almasını biliyor Godard. **Le Mepris**'teki (1963) Brigitte Bardot, güzelliğinin doruğunda olduğu denli akıllıdır da. Sinemaya ilişkin her şeyi anlamış ve Godard da BB'nin her şeyi anladığını anlamıştır. **Passion**'da dünyayı yeniden kurmak isteyen, sendikacı bir işçi kızı canlandırdım. Hanna Schygulla, Michel Piccoli gibi, hemen yine birlikte yeni bir filme başlamak arzusu veren oyunculara oynadım **Passion**'da.

LOSEY

Dört beş yıl oldu sanırım, Bayreuth festivalinde Losey'e rastladığımdan beri. Bir restoranda karşılaştık, bir köşede de bowling vardı. Losey bowling oynarken bana baktı ve Roger Vailland'ın **La Truite**'ini okuyup okumadığımı sordu. (Vailland'ın romanının ilk bölümü bir bowling salonunda geçer.) Okumadığımı söyleyince, beni **La Truite**'i okumaya davet etti. Losey'le böyle tanıştık işte. Sonra 1982'de film gerçekleştirildi. Alexandre Trauner dekorcu, Henri Alekan görüntü yönetmeniydi. Rol arkadaşlarım da Jacques Spiesser, Jeanne Moreau ve sadece Losey'le çalışmak fırsatının Polonya'dan dışarı çıkarabildiği Polonyalı Daniel Olbrychski'ydi...

FOTOĞRAFLAR

Benim için fotoğraf çektirmek de, sinemadaki kadınlık ve oyunculuk uğraşıyla ilgili bir şey. Film çevirmek yaşamaktır, varolmaktır, fotoğraf çektirmekse oynamak, kendini göstermektir. Bir film hareketlidir, oynaktır ve daha sonra da sizden uzaklaşır gider; fotoğraflarsa sizindir, size kalır. Sizin görüntünüzdür ve sabittir, sonradan bir şey yapılamaz hiç. Filmin bir planının başarısızlığa uğraması yönetmenin sorunudur, ama kitle kültürünün yayın organlarından birine geçen görüntünün "benimki" olmasını isterim elbette... Bir fotoğrafımın yayınlanması hoşuma gider, bir "tecavüz" gibi algılarım bunu. Basılan ve beni ilgilendiren fotoğrafların seçimi konusunda da yırtıcı kesilirim kimi zaman. Benim hoşuma gitmeyen fotoğraflarımın basılmasına hasta olurum. Poz verdiğim fotoğrafı, basılmak için ben seçmeliyim, gazeteci değil... Terzi atölyelerine gidip geldiğim "işçi kız" dönemimde manken olmak ve moda fotoğrafları çektirmek de istemiştim!..

Isabelle Huppert'in filmleri:

(Doğumu: 1955 Paris)
1971 ***Faustine ou le bel ete-Faustine ya da güzel yaz*** *(Nina Companeez)*
1972 ***César et Rosalie-Sen ve Ben*** *(Claude Sautet) (•)*
Le Bar de la Fourche - Yolağzındaki Bar *(Alain Levent)*
1973 ***L'Ampelopede*** *(Rachel Weinberg)*
Les Valseuses-Valsçiler *(Bertrand Blier)*
1974 ***Rosebud*** *(Otto Preminger)*
Aloise *(Liliane de Kermadec)*
1975 ***Le Grand Delire-Büyük Coşku*** *(Dennis Berry)*
Serieux comme le Plaisir *(Robert Benayoun)*
Dupont La Joie *(Yves Boisset)*
Docteur Françoise Gailland-Kadın Doktor *(Jean-Louis Bertucelli) (•)*
Je suis Pierre Riviere... *(Christine Lipinska)*
Le Petit Marcel *(Jacques Fansten)*

Le Juge et L'Assassin-Yargıç ve Katil (Bertrand Tavernier)

1976 ***La Dentellière****-Dantelci Kız (Claude Goretta)* **(•)**

1977 ***Les Indiens sont encore Loin-****Kızılderililer hâlâ uzakta (Patricia Moraz)* **(•)**

1978 ***Violette Nozières****-Zehirli Çiçek (Claude Chabrol)* **(•)** *(1978 Cannes Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülü)*
Retour a la bienaimée*-En sevilene dönüş (Jean-François Adam)*
Les Soeur Bronte*-Bronte kızkardeşler (Andre Techine)*

1979 ***Loulou*** *(Maurice Pialat)*
Heaven's Gate*-Cennetin Kapıları (Michael Cimino)* **(•)**
***Sauve qui peut-La Vie-Herkes başının çaresine baksın-Hayat (Jean-Luc Godard)*

1980 ***Les Heritiers****-Miraşçılar (Marta Meszaros)*
La Dame aux Camelias*- Kamelyalı Kadın (Mauro Bolognini)* **(•)**
Les Alles de la Colombe*-Güvercin kanatları (Benoit Jacquot)*

1981 ***Coup de Torchon****-Toptan Temizlik (Bertrand Tavernier)*
Eaux Profondes*-Derin Sular (Michel Deville)*
Passion-Tutku *(Jean-Luc Godard)* **(•)**

1982 ***La Truite****-Alabalık (Joseph Losey)* **(•)**

1983 ***Coup de Foudre****-Güçlünün Darbesi (Diane Kurys)*

1984 ***Signe Charlotte****-İmza Charlotte (Caroline Huppert)*

1985 ***Sac de Noeuds****-Düğüm Çantası (Josiane Balasko)*

(•) Ülkemizde ve TV'de gösterildi.

LUİ

Luİ dergisine röportaj yapmayı ben istedim. Çok heveslisi değildim, ama uzun zamandır Luİ'ye poz vermem istenıyordu ve evet dedığımde karar verilmişti. Luİ'nin o sayısı yayınlandığında kendimi İsviçre'de buldum. Iş beni aşan bir olay haline getirilmişti. Telefonlar yağdı. Reklam uğruna kendimi harcadığımı, rezil ettiğimi ileri sürdüler. Biraz tasalı (sadece azıcık) ama orada İsviçre'de dağların ardında iyiydim. Derginin yayınlanmasından sonra kendimi iyi hissettim: Her şeyi göstermiştim, söylenecek her şey de söylenmişti. Bir ağırlıktan böyle kurtuldum.

OYUNCUNUN EDİLGENLİĞİ

Oyuncunun edilgenliği olarak adlandırılan şey, etkin bir edilgenliktir. Oyuncu, bir yönetmenin çılgınlık alanına girer bir çalışma sırasında. Bu çılgınlık az çok görülebilir bir şeydir ve tüm büyük yönetmenlerde rastlanır bunu. Ben de çarçabuk Godard'ın, Pialat'nın, Cimino'nun çılgınlık alanlarına girdim kolaylıkla.

Tabii genelleştirmeler yapmak gerek. **Derin Sular**'ın büyük bir film olduğunu düşünüyorum ben, ama Deville'de pek çılgınlığa filan rastlanmadığı söyleniyor: Tam tersine Deville'in film çekimi neredeyse bir incelik, kesinlik ve düzenlilik alanıdır neredeyse.

SATIŞ SONRASI HİZMETİ

Lui'ye ya da Elle'e için fotoğraf çektirmek bir oyundur, kısa ya da uzun süren bir çalışma söresidir. Şimdi yaptığımız gibi uzun söyleşiler ise, anlamlı kimi şeyleri ifade eder zaman zaman. Televizyonda görünmeyi pek sevmem, bunun yararlı olduğuna da pek emin değilim. Üstelik belki de, özenle sık sık televizyonda görünmemeye dikkat etmek gerek. Sözgelimi insanlar sizi yılda dört filmde (ve afişlerde tabii) seyrediyorlarsa, televizyonu her açtıklarında da size rastlamaları bir doygunluk yaratır ya da biktırır. İşte "satıştan sonra servis" denilen şey bu ve en azından güven vermek gerek seyirciye.

BASINLA İLİŞKİLER

Diyelim ki, zaman zaman eleştirmenlerin ihanetine uğramış gibi hissediyorsunuz kendinizi, olur bu sık sık, eleştirmenlerce yapılır, ama gazeteciler tarafından ender olur. Özel hayatımı gerçekten savunamam bile. Daha işin başında bunu yapamayacağımı açık seçik anladım. Sonra, kavga etmek niye? Kavga etmenin bir şeye yaramayacağını da anladım. Su yakınlarda

"Mutfak ya da banyolarınadaki ünlü yıldızlar" konusunda bir yazı dizisi hazırlayan bir gazeteden telefon ve öneri geldi. Redettim. İnsanlara bir şeyler söylemeyi deneyebileceğim bir çıplaklık seansına evet! Ama banyomda soyunup dökünmek... Ne ilgisi var? Son olarak France-Dimanche'da, "Isabelle Huppert için ne ev ne de erkek gerekli değil" başlıklı bir yazı okudum. Üzülüp sinirlendim. Sonra dikkatle yeniden okudum yazıyı. Oradan buradan, eski konuşmalardan seçilmiş parçaların birleştirilmesinden ibaretti yazı. Bir kara çalma, lekeleme sözcüğü yoktu gerçi, ama gerçeklerle ne ilgisi. İçili olduğunu sizin imgeleminize bırakıyorum!

SİYASAL GÖRÜŞLER

Çok bencil bir biçimde yaşamadığımı umuyorum. Polonya olayları sırasında İsviçre'de Godard'la **Passion**'u çeviriyorduk, ansızın "hiçbir ulus, başka bir ulusu düşünmüyor" diyerek yorumladı bu olayları Godard. Kuşkusuz yanlıştı, ama aynı zamanda doğru bir şeyler de vardı yorumunda. Şili olaylarının ne denli çabuk unutulduğuna bakınız, aynı şey korkarım Polonya için de olacak.

Aralık ayında telefonla Opera'daki artistler gecesi gösterisine katılıp katılmayacağımı sordular. Kendi kendime düşündüm, bu tür bir girişimin yararlı olup olmadığını. İçtenliğin yerini reklamın aldığı bu gösteriye katıldım sonuçta. Ama biraz Cannes festivali gibi şamatalıydı bu gece, çarçabucak sıvıştım oradan! Bu söylediklerim, beylik şeyler gibi gelebilir, ama böyle gecelere katılmak işimin konusu yapılıyor... Büyük işlerle uğraşılacağına, böyle küçük şeylerle uğraşmak ucuzluk.

PARA

Kazandığım para sinemadan geliyor tabii. Sinemaya para yatırmak, ilgi alanını değiştirmek, bir yığın sorumluluğu üstlenmek, yeni bir mesleği öğrenmek, yapımcı olmak demek. Açıkçası bu noktada değilim daha ben... Öte yandan hali vakti yerinde bir cevreden geldiğim için, gerektiği gibi karmaşık hale sokup basitleştiriyorum olayları kimi zaman. Basitleştiriyorum, çünkü parayı kullanmayı biliyorum, karmaşıklaştırıyorum çünkü, toplumsal ödeşmenin zevki ya da özürü hakkına da sahip değilim.

TİYATRO VE SİNEMA

Şimdiye değin tiyatroyla da uğraştım, bundan sonra da uğraşacağım. Bir çocuk sahibi olma umudu gibi bu, bir inanç sorunu. Ama tiyatro için belirli bir süre saptamış değilim, yakın tarihte ve bunu yapmak için pek acelem de yok. Tiyatroda oynadığım son rol **On ne badine pas avec l'amour-Aşkla Şaka Yapılmaz** adlı oyundaydı, oldukça zevk almıştım sahnede. Seyirciyle canlı, fiziksel bakımından yakın olma durumu dışında, tiyatronun sinemadan bir farkı olup-olmadığını bilmiyorum gerçekten. Bu çalışma ve hazırlama aşamasını da kapsıyor, sahnelenen oyun "pişene" değin, yapılan provalardan da, oldukça tembel olduğum için üşenirim, çekinirim doğrusu.

Sinema ise art arda gelen küçük mucizelerin toplamıdır. Film çevirdikçe büyü oluşuyor. Önceleri paniğe uğrardım ben, ama artık kamera çalıştıkça her şey basitleşiyor.

Eskiden gündüzleri film çevirmek (stüdyoda ya da dışarda) ve geceleri de tiyatroda sahneye çıkmak mümkündü. Günümüzdeyse gittikçe stüdyodan dış mekanlara ve doğal dekorlara yönelindiğinden ötürü, geceleri tiyatroda oynamak artık olanaksızlaşıyor.

TÜRK SİNEMA ESTETİĞİ ÜSTÜNE NOTLAR

TAYLAN ALTUĞ

Türkiye'de sinema, diğer sanat biçimlerinin çoğunda rastladığımız, kendi sanatsal işlevinin dışında birtakım görevler üstlenme şeklindeki bize özgü olumsuz etkilenimden uzak kalabilmiş bir alan.

Örneğin sinemanın, halkı aydınlatma, bilgilendirme gibi resmî-aydınlanmacı bir kaygusu olmamış hiç. Sinemanın başlangıçtaki varoluş koşullarına ilişkin bu özgül yön, ona "salt kurmaca" olabilme imkânını sonuna kadar gerçekleştirme özgürlüğünü vermiştir. Ancak bir sinema duygusunun, bir sinema bilincinin ve giderek bir sanat duyarlığının eşlik etmediği, ciddiyetsiz kör bir pragmatik etkinlik, bu kurmaca özgürlüğünü, sonuçta, kitleye tutsak bir sanatdışılık kanalında ancak varolabilen bir **özgürlüksüzlüğe** dönüştürmüştür. Ayrıca sinemanın ticarî platforma yerleşmesiyle de, buradan türeyen bağlayıcı öğeler, yaratıcı etkinliği alabildiğine daraltıp sınırlandırmıştır. Burada tarihe dipnot düşmenin yeridir: Dönemin tiyatrofilmlerinde yeşerip köklesen ve giderek yapısal özellikler haline gelen pek çok olumsuz özellik -örneğin biraz sonra değineceğimiz "sahtelik duygusu"- veri olan koşulların ilkelliğinden çok, sinema karşısındaki derin ciddiyetsizliğe bağlanmalıdır.

Böylece, özgürlüğün bilme/bilinç ile olan kopmaz bağlantısı, kendi yasallığını, Türk sinemasının oluşumunda bir kere daha ortaya koymuş ve anonom sanat için koşul olan kurmaca özgürlüğü, gerisinde herhangi bir sanat bilinci yer almadığı için, sonuçta, Doğu sanatına özgü kalıplaşma tutsaklığına (geleneğin yordamına) bağlanıvermiştir. Gelgelelim, sembollerle işgören soyutlamacı sanat geleneğinin, sinema gibi görsel somutluğuyla spesifikleşen bir sanat formunda, bilinçsizce ve salt pragmatik dürtülerle ulaşabileceği nokta, ancak bir **karikatürleşme** olabilirdi. Nitekim bu derin çatlağa sinemamızda tekabül eden müstehzi ayrım, "kurmaca" ile "uyduruk" arasındaki değer karşıtlığı olmuştur. Çağdaş sinemanın çeşitlemeli bütünselliği içersinde, Türk sinemasının, kimliğini öncelikle sanatsal bir anakronizm olarak yüze vurmasının temeldeki nedeni bu mudur acaba?

Anakronizm bir yana, bu olgunun, özelleştirilerek söylenirse, soyutlamacı geleneğin "spontane" form etkinliğinin, Türk sinema yaratımına kendine özgü nitelikleri kazandırdığı söylenebilir. Nedir bu spesifik yapının belirleyici özellikleri? İlkin, empirik dünyayı kaba ve indirgeyici soyutlar içersinde algılayan sınırlı sayıda soyut şemalar, sanatsal üretimin temelinde yer almaktadır. Tematik birörnekliği dramatik gelişimin aynılığı ve stereotip kişileriyle döngüsel bir dünya kuran bu şemalar, insanî gerçekliği, değişmez, mutlak değer karşıtlıklarında bulgulama ortamları olarak işgörmektedirler. Ancak bu genel yapılanmada baskın eğilim, sözü edilen **bulgulama** etkinliği yönünde olmayıp, daha çok, sadece verilmiş olanı (hazır kalıpları) **tekrarlama** yönünde olduğu için, somut insanî gerçeklikten kopma kaçınılmaz hale gelmektedir. Bu durumda ortaya çıkan: Gerçeklik duygusuna nadiren ulaşabilen, üslûpsuz ve dolayısıyla kişiliksiz bir görüntü dilinin, soyut biçimleri sürekli tekrarlamakla oluşturduğu basmakalıp bir görsel dünya'dır. Benzersiz bir abartma duygusunun baştan sona eşlik ettiği bu yapmacıklı, tumturaklı grotesk dünyanın temelinde, çeşitli etkilenimlere karşılık değişmeyen ve bütünlüğünü bozmayan bir **naivlik** yatmaktadır. Bu naivlik, birörnekliği içersinde adetâ **anonim** bir sanatsal üretimi gerçekleştiren Türk sinemasının insana ve dünyaya ortak-bakış biçimini vermektedir. Naivliğin kimi zaman apaçık bir bönlüğe dönüştüğünü, bir "müsamere" tablosunun iğretiliğini ve sakarlığını taşıyan sayısız dram denemesinden biliyoruz. Ancak yine bu naivliğin, görsel anlatı düzlemini kuşatan "hep aynı" entrika zincirini ve kendilerine yüklenen tipolojik değerle kalıplaşmış jestler içersinde boygösteren "iğreti suratlar" karnavalını, kendine özgü mitolojik bir dünya haline getirebildiğini de görüyoruz. Örneğin, sonradan ünlü bir şarkıcı olan kör kız gibi son derece beylik bir motivi kullanarak, olmayacak tiplerin olmayacak bir kader dönüşümünü gerçekleştirmelerini, empirik dünyadan eksiksiz bir kopma ile mümkün kılan Memduh Ün'ün **"Üç Arkadaş"**ı (1958), özündeki naiv tavır ve bu tavrın ürettiği "saflık" duygusu ile etkileyici bir insanî dünya kurabilmiştir.

Öte yandan, dünya ve insan karşısındaki aynı naiviliğin, bu naiviliği altedip yerine "bilinç"i yerleştirmek isteyen yeni sinema örneklerinde de, indirgeyici soyutlamayla çakışan egemen bakış açısı olarak varlığını sürdürdüğü görülüyor. Ancak bu yeni düzlemde artık naivlikten değil, birtakım ilkel fantazyalardan söz etmek daha doğru olacaktır kuşkusuz. Belli insanî durumlar üzerine konuşmak isteyen, ancak bu konuşmayı, insanî gerçekliği zorlama ve çarpıtmalarla bozarak fakirleştiren birtakım primitiv fantazyalar içersinde söyleme döken filmler bunlar. Örneğin, dengesiz bir stilizasyon çabasıyla, Batı dünyasında Türkiyeli insanın korku ve yabancılaşma boyutlarını irdelemeye yönelen **"Otobüs"** (1976), dramatik an'ların aşırı abartmayla komik

hale dönüştüğü garip kompozisyonlarıyla, özündeki çarpık insan anlayışıyla bu tür, modern naivlik örneklerinden biridir. Yine, neden ve nereden çıktığı pek anlaşılamayan, gerekçesiz, soyut bir "ben okuyamadım oğlum okusun" motivini, tek boyutlu bir köylü figürünün fantastik kötülük mekânındaki (şehir) zorlama serüvenine temel yapan "**At**" (1982), birtakım episodik tablolarla bir toplumsal çelişki imgesi uyandırmaya çalışan derme-çatma yapısıyla, bu tür fantazyaların bir başka örneği olarak görülebilir. İnsanî dünyayı, empirik olanı aşarak zenginleştirmesi beklenen fantazyanın, bu örneklerde, tam tersi bir sonuç verdiğini, extrem'i öne çıkaran primitiv bir kavrayışla birleşen kaba soyutlamanın, empirik dünyadan çok daha boyutsuz ve dar bir kurmaca dünya ürettiğini görüyoruz; üstelik de "insansız" bir dünya.

Türk sinema yaratımının genel yordamı haline gelen, soyut şemaları tekrarlama eğiliminin gerçeklik karşısındaki indirgemeci tavrın Türkiyeli insanın monolitik görüş tarzıyla ve ayrışmamış duygusallığı ile örtüştüğünü belirtmek gerek. Öyle ki duygu düzleminde kimi zaman patalojik biçimde gerçekleşen bu örtüşme, Türkiye'de sinema sanatının kendiliğinden oluşmuş gerçek hayat kanalı olarak görülmelidir. Film etkinliğini, kendi kalıplarına hapsolmuş; kimi zaman tumturaklı, kimi zaman bayağı, kimi zaman safça bir "oyun" haline dönüştürsen bu olgunun, bizzat sanatsal yaratım üzerinde ne kadar bağlayıcı olduğunu Türk sinemasının tarihini yazan bir avuç yönetmenin zorlu çabalarındaki ayakbağlarından biliyoruz.

II

Hepimizin belli bir çağrışım yüküyle "Türk filmi" diye nitelediğimiz; abartı ve yapmacıklığın adetâ anonim bir üslûp haline geldiği kategorinin karakteristik özelliklerinden birisi de "gerçeklik duygusu"ndan yoksun oluşudur. Burada gerçeklik duygusu kavramını, Aristoteles'çi "inandırıcılık" kavramını gözönünde tutarak ve o anlam çerçevesinde kullanıyorum. Sanatın görevinin, gerçekten olmuş olan şeyleri değil, belli koşullarda olabilir olan şeyleri, yani gerçeğe uygunluk veya zorunluluk yasalarına göre olması mümkün şeyleri ifade etmek olduğunu belirten Aristoteles, gerçeklik-sanat ilişkisi üzerine şu incelikli ölçütü getirir: Dram sanatında inanılabilir (olabilir) olup da imkânsız olan, inanılabilir (olabilir) olmayıp da mümkün olana üstün tutulmalıdır. En sıradan Amerikan filminde bile, oluşturulmasına titizlikle özen gösterilmiş olan gerçeklik duygusu uyandırma kaygusu, Batılı görüntü dilinin temelinde yer alan bir kaygudur ve bu dilin yarattığı görsel dünyayı da "**sinema**" kılan bellibaşlı özelliktir. Dahası, gerçeklik duygusu, temelde görsel dilin bizzat yarattığı bir kaygu olarak görülmelidir.

Türk film sanatının altmış yıllık serüvenine bakıldığında, gerçeklik duygusu yaratma kaygusunun; sinemayı artistik bir yaratım olarak gören bireysel üslûp, çabalarının dışında, anonim üretim tarafından özsel bir sorun olarak algılanıp, dünyaya görsel bakışın temeli haline getirilemediğini görüyoruz. Tam tersine, çok iyi bilindiği gibi, Türk filmi için inandırıcı olmama, tanımlayıcı bir nitelik olarak tuhaf bir biçimde içselleşmiştir. Filmsel evren, öğretiliğin abartma örtülerine büründüğü, gerçekdışı bir "yapmacıklık" ortamıdır. İlginç olan, seyircinin karşısındaki görsel dünyanın sahteliğini alımlamış olmasına rağmen, duygusal etkilenimden uzak kalmayışıdır. Bu olgu, bir yandan seyircinin masalsı soyutlamaya olan yatkınlığı çerçevesinde, bir yandan da, filmin dramatik oluşumunun kendilerine bağlandığı, kurucu "soyut anlatı şemaları"nda, seyircinin kendisini çok bildik bir duygu ortamında hissetmesi ile açıklanabilir. Türk filminin gerçeklik duygusunu temel almayışı, "doğal"ın yerine abartılmış"ı koyması, bir bakıma gerçeklik karşısında **farklı** bir sanat tavrının bozulmuş, çarpıklaşmış bir uzantısı olarak görülebilir. **Dram** gelenekli modern bir sanatın (sinema) özümsenemeyişi ve bunun yolaçtığı sorunların kaynağı da, belki bu temel **uyumsuzlukta** aranabilir.

Türk sinemasının anonim üslûbuna damgasını vuran indirgeyici soyutlama, dünyayla olan sanatsal ilgisinde, ne dram tarzının ve hattâ ne de gerçek anlamda mimetik etkinliğin vision'una açılabilmiş değildir. "Eylemin eyleme taklidi" demek olan dram, içsel (öznel) ve dışsal (nesnel) olanın birliğini içerir. Hegel'e göre, dram, dış dünyada olup biten bir dizi sınırlı olayı önümüze koyduğu için nesneldir. Fakat o, aynı zamanda özneldir, çünkü dramda dış eylem, karakterlerin söze dökülmüş içsel ruh hayatı aracılığıyla geliştirilir. Olup biten her şeyin nedeni, oyundaki kişilerin içsel ruh hayatıdır. Olaylar, sadece, bu kişilerin iradelerinin nesnellik içersinde gerçekleşmesidir. Demek ki, dramda bütün eylemin karakterden çıkarak gelişmesi, açımlanması gerekir. Bu belirlemeler çerçevesinde Türk filmlerindeki dramatik oluşuma bakıldığında, ilk göze çarpan olgunun, **dışsallığın** kayıtsız şartsız egemenliği ve içsel (öznel) olan üzerindeki baskınlığı olduğu söylenmelidir. Filmsel uzayda yer alan kişiler, kendi-dışında varlıklar olarak konumlanırlar. Bu da şu demektir ki, kişiler hemen her zaman kendi dışlarında bir şeyi **temsil etmekte** ya da **göstermektedirler.** Bu durumda en önemli dramatik öğe olan oyuncu, canlandırma işlevi (eylemin eylemle taklidi) ile değil; temsil etme ya da gösterme işlevi ile kendisini konumlamaktadır. Bu durum, yıldız-oyuncu'nun filmik bütünlüğün tek merkezi haline gelmesi ve dolayısıyla filmik bütünlüğü **aşması** gibi bir sonuca yolaçmaktadır. "Gösterme" işlevi yıldız-oyuncu'da aşkınlaşmakta ve o, hem filmden hem de filmin "göstermek istediği" şeylerden kopup ayrışarak, narsistik biçimde sadece kendisini yıldız kılan "ikonlaşmış suret"ini temsil eden ya da gösteren bir oyun tarzıyla görsel dünyaya katılmaktadır. Burada şunu belirtmek gerekir ki, belli bir imgenin canlandırılmasına yönelik bir organik birliği amaçlayan filmlerde yıldız-oyuncu'nun dramatik canlandırma ile ikonik kimliğini bağdaştırmak suretiyle gerçekten başarılı sonuçlar elde ettiği de bir olgudur.

Şimdi, anonim üslûbun ürettiği filmlerde, dramatik yapılanma ve olay akışı, kişilerin içsel ruh hayatından çıkmaz ve olayların dışında özneliğe dayanmaz. Tersine, sınırlı sayıda şemalara bağlı olay akışı, kişileri (tipleşmiş figürleri) kendi doğrultusunda kalıplaşmış davranışlara sürükler. Melodram türünün adetâ ulusal sinema tarzımız haline gelişinde, pek çok içeriksel faktörün yanısıra, bu türe özgü rastlantılar ağında cisimleşen **dışsallık**'ın da önemli bir rol oynadığı rahatlıkla ileri sürülebilir. Olay örgüsünde entrika ve trük kullanımının, onsuz edilemez bir faktör haline gelmesi de bu çerçevede anlaşılır hale gelmektedir. Özneliktten (karakterlerin içsel ruh hayatı) ve bu özneliğin bir eylemler bütünlüğü içersinde dışlaşmasının organize eden "organik birlik" idesinden yoksun (bunun yerine parçalı,

episodik bir yapıyı geçirmiş olan) Türk filmi, bu formasyonuyla, insan ve dünyaya ilişkin sahici duygulanımlar üretememektedir. Hiçbir zaman görülmemiş ya da duyulmamış olana uzansa bile, gerçeklik olma, dünyanın bir kopyası olma savını taşıyan **mimetik canlandırma**'dan (Lukacs) yoksun göstermeci yapısıyla, Türk sinema sanatı, tıpkı süsleme sanatı gibi, **"dünyadan yoksun"** olmakla malûldür.

Söylenenlere ek olarak, Türk filminde eylem-söz birlikteliğiğin kopukluğuna (ve sözün **kendi başına** bir anlamlama boyutu içerdiğine) işaret etmek de yerinde olacaktır. Hep aynı seslerin tınladığı dublaj boyasına batıp çıktıktan sonra karşımıza çıkan söz, bir yandan içiboş ifade kalıplarıyla pek sanatlı bir retoriğin hizmetinde görsel dünyadan koparken; öte yandan filmin bütünlüğü içinde apayrı bir anlatım işleviyle ("fazladan" bir **açıklama** etkinliğiyle) ortaya çıkarak kendi başına bir estetik konum elde eder. Öyle ki, "komedi" filmlerinde **söz,** temaşa geleneğimizle örtüşerek sağladığı etki gücüyle artık kendi egemenliğini açıkça ilan eder. Bu olgu, görsel bakışın, sözü kendi biçimlendirme iradesi doğrultusunda özümseyemediği anlamına gelir ki, bu da, görsel dile geçemeyişin bir göstergesidir.

III

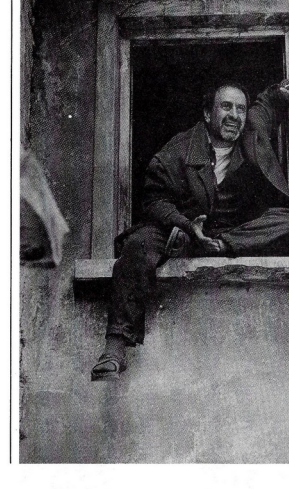
İnsanın disharmonik varlık yapısını bir soyutlama olarak ifade eden iyi-kötü karşıtlığı, Türk sinema sanatının ürettiği mitolojik dünyanın asal eksenidir. Özünde dramatik olmayan, yani "olay dizisinin bir iç **gerilim** yaratacak şekilde gelişimi"nden yoksun bir dramatik yapı, kural olarak **güç çatışması** doğrultusunda bu soyut karşıtlığı dışsal bir serüven boyunca izler. Masal mantığının kurduğu, dışsal ve zorlama motiv ve bağlantılarla ayakta tutulan serüven, çatışmanın yine soyut biçimde çözümlenmesiyle (iyi'nin yengisi) sonuçlanır. Böyle dar bir form içinde soluk alıp veren mitolojik dünyanın en geçerli ve etkili tematik kategorisinin "namus" olduğu görülmektedir. Toplumsal bütüne egemen 'brutal' cinselliğin bir çeşit şifresini veren "namus" sorunsalı, iyi-kötü çatışmasını sahiplenme odağı çerçevesinde eklemleyerek extrem duygulanımlar üretir. Erkeklerin potansiyel bir ırz düşmanı, kadınların ise potansiyel bir cinsel nesne olarak algılandığı gizli toplumsal iletişim, namus eksenli filmlerimizde, sahiplenme çatışmasının ürettiği döngüsel mücadelede sublimasyon örtülerine bürünmüş olarak dışa vurur. Bu bağlamda 'şeytansı kötü', 'meleksi iyi' ve 'kurtarıcı kahraman' üçlüsünün, kutsal bir değer olan erdenlik (sahiplenmenin anahtar kavramı) uğruna girdikleri mücadele, bir bakıma brutal cinselliğin hem dışavurumu hem de günah çıkarması (edilgin bir 'nesne' olarak kadının idealizasyonu) olarak görülebilir. Toplumun bilinçaltına yerleşik çok yönlü cinsel korku'yu titreştirerek etki sağlayan bu filmlerde, aynı basit şema'nın (Kötü'ler erden genç kızı kirletir ya da zengin patron/ağa genç kızı elde etmek ister; genç sevgili kötülere savaş açar ve hepsini teker teker **temizler)** sayısızca tekrarlandığı görülür. Kimi zaman çeşitlenip dolayımlanan (örneğin, "vamp" sıfatıyla kadın'ın da şeytansı kötüler safına katıldığı -ama sonda nedense hep pişmanlık duyduğu- düzenlemeler), kimi zaman inceliklerle boyutlanan (ve kendi dar sınırlarını aşarak insanî derinlik kazandığı görülen) bu şema, sonuçta hem kırsal kesimin hem de büyük şehir dünyasının gerçekliğini aynı soyut değer çatışması çerçevesinde algılayarak **birörnek** kılar.(Birörnekliğin,insanave dünyaya bakışta değişmezlik olarak, zaman boyutunu kuşattığını da biliyoruz. Nitekim, örneğin, Muharrem Gürses'in filmlerinde "köy dünyası", nasıl vahşi bir melodram labirenti olarak algılanıyor-

Sonradan ünlü bir şarkıcı olan kör kız gibi son derece beylik bir motivi kullanarak olmayacak bir kader dönüşümünü gerçekleştirmelerini empirik dünyadan eksiksiz bir kopma ile mümkün kılan Memduh Ün'ün Üç Arkadaş'ı(1958) özündeki naiv tavır ve bu tavrın ürettiği saflık duygusu ile etkileyici bir insanî dünya kurabilmiştir.

Yine, neden ve nereden çıktığı pek anlaşılmayan gerekçesiz, soyut bir "ben okuyamadım oğlum okusun" motivini, tek boyutlu bir köylü figürünün fantastik kötülük mekanındaki zorlama serüvenine temel yapan At (1982) birtakım episodik tablolarla bir toplumsal çelişki imgesi uyandırmaya çalışan derme-çatma yapısıyla, bu tür fantazyaların bir başka örneği olarak görülebilir.

sa; zamanımızda da köy gerçekliği, aynı/ değişmez estetik bakış'la şiddet üreten bir karabasan ortamı olarak kavranıyor. Arabesk'e evrilerek, giderek ortadan kalkmaya yüz tutan köy filmlerine, bu doğrultuda örnekler olarak Memduh Ün'ün **"Toprak Ana"**sı (73) ile Feyzi Tuna'nın **"Kızgın Toprak"**ı (73) hatırlanabilir.)

Şimdi, meleksi genç kız figürünü tanımlayan erdenlik tacında sembolik yüceltimini bulan namus ethiği, kendi doğrulanmasını, filmi kuran mekanik çatışmanın imkânları içersinde **etkileyici** bir tarzda sağlamak durumundadır. Zaten şiddete dayalı bir etkileme ortamı olarak tasarlanıp kurulan çatışmada, kötünün altedilmesiyle gerçekleşecek "doğrulanma", kendisine en uygun duygusal etki aracını, seyirci duyarlığını en iyi biçimde kavrayan faktör olarak "intikam" motivinde bulacaktır. Böylelikle bireysel öç alma etkinliğinin ürettiği **heroic** tavır namus eksenli filmlerin yapısına son derece etkileyici bir kathartik öğe olarak eklemlenir. Artık, kötüleri öldürme hakkını elde etmiş olan **soyut iyi** ile özdeşleşmeye itilen seyirci, bir esrime ortamı içinde, çekilen onca acının biriktirdiği duygu tıkanmasını dışavurup, feralharken; namus ethiğinin feodal değerlerine bağlanır.Kendigerçeği ile yüzyüze gelmekten kaçan seyirci, bu gerçeğin ye-



rine ikâme edilmiş hem çok bildik hem de çok uzak dünyalardaki soyut çözümlerde ertelenmiş mutluluk düşlerini görür. Öte yandan, **kurtarıcı** kimliğiyle konumlanan **heroic** kişilik, bizzat kendisi de bir bildiri durumuna gelir: Kurtuluş kurtarıcılardadır! Bir türlü o olamadığımız ve asla olamayacağımızı da çok iyi bildiğimiz **"öteki"**, orada bizim için eylemektedir.

Bir diğer yerleşik tema, konumların değiştiği fakat bağıntının aynı kaldığı düzenlemeler içersinde işlenen **yoksul-zengin aşkı**dır. İki kesim arası geçişimin (tabii ki, aşağıdan yukarıya) imkânlılığı düşüncesini, seyirci özlemiyle bütünleştirerek açımlayan bu tür yapımlarda, eksiksiz bir kalıplandırma ile "ayrı dünyalar"ın insanlarının aralarındaki bütün dışsal engelleri ve çevresel direnişleri aşarak birleşmeleri görüntülenir. Çoğunluk, kötü zengin-iyi yoksul karşıtlığının yumuşatılıp kırıldığı, kötü'nün şeytansı'lıktan arınıp bir iç kazandığı (onun da insanî duygular taşıyabileceği) görünür. Zenginler katı, ahlâkî açıdan olumsuzlanırken, yine de ulaşılması gereken örtük bir hedef olarak konumlanır. Sevgililerin sondaki kavuşması, her zaman zenginler katında vukubulur; zengin oğlan/kız'ın yoksullar dünyasına katılıp, bu dünyada yaşamayı seçtiği pek görülmez. Zengin kahraman yoksullar dünyasına ancak geçici olarak, o da "insanlığı" öğrenmek amacıyla "iner". Aşkın satinalınamaz olduğu bu filmlerin değişmez vurgu'sudur. Sevginin feda edilmesi, ancak belli ahlâkî yüklümlülükler yüzünden veya aldatılmadan (iftira, yalan-dolan vb.) dolayıdır.

Soyut iyi-kötü karşıtlığının bu filmlerde farklı iki dünyanın (burjuvazi ile sosyolojik sınırları belirsiz bir yoksullar sınıfının) değer karşıtlığına dönüşerek toplumsal bir zemin kazandığı görülmektedir. Giderek, kimi düzeyli örneklerde, güçlü bir burjuvazi eleştirisinin izleri de sürülebilir. Ancak yine de, bu filmleri baştan sona kuşatan estetik hakikat, sınıfsal karşıtlığın soyut aşk'ta ortadan kaldırılarak hayâli bir tarzda aşılması şeklindeki çarpıcı yanılsamadır. Bu yanılsamanın kırılması, sınıfsal ayrım, bir "imkânsız aşk" olarak tezahür ettiğinde mümkündür. Bu doğrultuda, anonim kalıpları **negativ** bir tarzda kullanarak, söz konusu yanılsamayı sert bir biçimde kuran, Metin Erksan'ın unutulmaz filmi **"Acı Hayat"**ı (63) anmak isterim.

Yoksul-zengin aşkı teması, kendisine tamuygun formu, içyapısı uzlaşma (barışma) kavramına göre şekillenen komedi filmlerinde bulur. Sınıflararası "seyyaliyet" düşüncesi, bu tür filmlerde canlı, dinamik bir eylem trafiğinin deli-dolu havası içinde, eşsiz bir neşe kaynağı haline getirilir. Zenginmiş gibi görünen yoksulu ve yoksulmuş gibi görünen zenginiyle, orca para-pula rağmen geleneksel değerlerden kopmamış babacan fabrika sahibiyle, çaçaronluğuyla nam salmış "müstakbel kaynana"sı ve irili ufaklı "köşk hizmetlileri" ordusuyla tam bir curcuna oluşturan bu filmlerde, yerinde bir deyimle, "atış serbest"tir. Bu filmleri izlerken, kimi zaman, komik öğenin bu kadar amiyane ve "ipini koparmış" boyutlarda tezahür ediyor olmasında, sanki gizli bir "girgir"in saklı olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum. Öyle ki, bu filmler, bana sınıfsal karşıtlığı aşkta bütünleştirme yanılsamasının, aslında "komik bir hayal"den başka bir şey olmadığını ifşa eden bir iç bildiriye sahipmişler gibi geliyor.

KITSCH İLE FAŞİZM ARASINDA

(*) Kitsch = uyduruk sanat

PASOLİNİ / FASSBİNDER

HOMOSEKSÜEL SİYASET, EGZOTİK, EROTİK VE DİĞER TÜKETİCİ İHTİRASLAR

②

ROY MACBEAN
Çev: HAKAN ÖNEŞ

Pasolini altmış ve yetmişli yıllarda Hindistan, Yakın Doğu ve Afrika'yı gezdi. Sonradan yazdıklarında ve filmlerinde günün birinde burjuva kapitalizminin yozlaşmış dünyasını yerle bir edeceğine inandığı "kutsal barbarlar"ın yaşama güçlerini -ki buna "büyük cinsel Fetişizm"adını vermişti - savundu.

Medea, Oedipus Rex, Arabian Nights (sırasıyla Türkiye'nin Kapadokya bölgesinde, Fas'ta ve Yemen'de çekilmişlerdi) gibi filmlerinde, Pasolini Üçüncü Dünya insanlarını ve atmosferini getirdi sinemasına; onların yüzleri, vücutları, giysileri ve mücevherleriyle oraların manzaralarından oluşan bu geçidi, kendisi ve bizim bitik Avrupalı seyircimiz için yaratılan cinsel fetişizmin hizmetine sundu.

Avrupa ve Amerikan solunun "devrimin turisti" olmanın tehlikesinden haberdar olmaya başladığı bir sırada, Pasolini erotik özgürlük için egzotizmin turisti oldu ve bunu "gerçek" devrim olarak yaşamayı denedi. Enzo Siciliano Pasolini için "Onun içinde eski bir kültürel düşün -egzotizm- ilerici giysiler giymiş olarak hep varolduğu söylenebilir" diyor. Ben ise Pasolini'nin çağın "el yordamıyla aranmak"hastalığına kapılıp, kendisinin ve Üçüncü Dünya'lı dostlarının elbiselerini çıkarıp, bu teşhirci eyleme de "ilericilik" adını verdiğini söylemenin daha doğru olduğunu düşünüyorum. İnsan Pasolini'nin ilgilendiği şeyin yalnızca bir kendine hizmet olduğunu ister istemez düşünüyor. Ayrıca Pasolini'nin Üçüncü Dünyacılığının, Üçüncü Dünya insanlarına bir faydası dokunduğunu söylemek de hayli zor. Tersine, onun Üçüncü Dünya fizyono-

milerini görsel olarak sömürmesi kimi stereotipleşmiş ırkçı kabadayılıklara güç katma riskine sahip.

Örneğin **Arabian Nights,** Arapların düşlenen cinselliği hakkındaki o eski sömürgeci yansımaları taşıyor. Batı'nın Avrupa dışı halkaları karanlık, esrarlı, zevk düşkünü "başkaları" olarak görme ihtiyacının bir diğer örneği, -Edward Said'in "orientalism" terimiyle özetlediği ideolojik bir yansıma. (Mas'ud Zavarzadeh'in geçenlerde, tam da **Diva** gösterime girdiği sırada belirttiği gibi; Batı'nın emperyalist eğilimleri, Batı'nın, gerçekte Batılı erkeklerin beyaz olmayan halklar, özellikle de beyaz olmayan kadınların karanlık, yaşam veren enerjilerini -özellikle de cinsel enerjilerini sahiplenmeleriyle artan bir şekilde açığa çıkmakta.) Tabi ki konu Pasolini olunca odak noktası kadınlar değil erkekler oluyor ama burada söz konusu olanın gerçekten de sahiplenmek olduğunu anlamak önemli. Pasolini'nin filmlerinde Üçüncü Dünya'nın cinselliğinin büyütülmesi, Batı'nın can çekişen cinsel ve kültürel yaşamını canlandıracak bir fetiş, neredeyse bir tür iksir olarak gösterilmesi aynı zamanda alçaltılıyor olması riskini de taşıyor.

Fassbinder'in de bu tür bir erotik egzotizme kur yaptığı söylenebilir. Onun filmlerinde de emekçi sınıfı ya da koyu renk tenli yabancı işçiler cinselliği daha yoğun olan, daha erkeksi "diğerlerinin" yerini alırlar. Richard Dyer'in "Fassbinder'in Cinsel Politikasını Anlamak" başlıklı mükemmel makalesinden okuyalım:

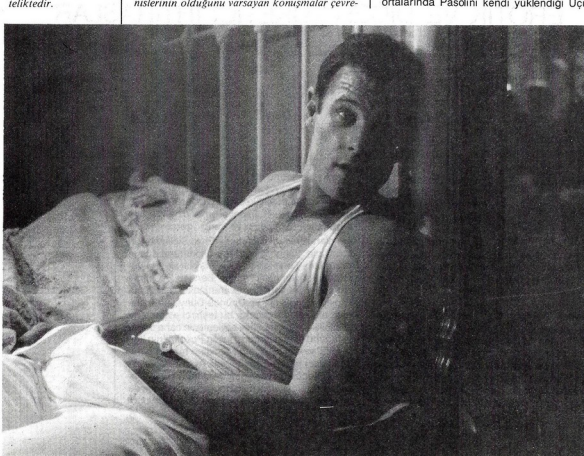
Querelle Fassbinder'in özgün senaryosu olmayıp bir Genet uyarlaması olduğu halde onun Querelle'i anal ilişkiye başlatan Nono rolü için zenci aktör Kaufmann't seçişi egzotizmin erotizmine duyduğu ilgiyi belgeler niteliktedir.

***Jailbait**'de Hanni ve Franz'ın seks sahnelerinin taşıdığı alaycı bir romantizmin dışında, Fassbinder'in tüm diğer ürünlerinde emekçi sınıfın cinselliği, aceleci ve diğer her türlü duyarlıktan yoksun, salt jenital bir eylem olarak görülür. Bu tür sahneler de yabancı erkeklerin (**Katzelmacher**'de Jorgos) ve emekçi sınıfı erkeklerinin (**Fox and His Friends**'de Franz) diğerlerinden daha büyük penislerinin olduğunu varsayan konuşmalar çevresinde dönerler.Oysa film bu varsayımları hiçbir şekilde sorgulamaz.*

Dyer'ın bu paragrafta yaptığı saptamaların çoğuna katılmakla birlikte Fassbinder'in penis boyları konusundaki klişeleri ve emekçi sınıf erkekleriyle, koyu renk tenli yabancı erkeklerin varsayılan üstünlüklerini aslında alaycı bir gözle ele aldığını düşünüyorum. Diğer yandan Fassbinder'in filmlerinde bu tür stereotiplerle ilgili olarak kendi hayranlıklarını itiraf ettiği sık sık hissedilir. Bence bu, **Fox and His Friends**'de iki homoseksüel Eugen ve Franz'ın (ki bu ikinciyi Fassbinder kendisi oynamıştı) Faslı bir erkeği (bu rolü de Fassbinder'in kendi aşıklarından birisi olan El Hedi ben Salem oynamıştı) ayarlayıp, yüzüne karşı fakat Almanca konuşarak penis boyunu kestirmeye çalışıp tartıştıkları sahnede açıkça görülebilir. Daha sonra Faslıyla olan deneyimlerinin oldukça tatmin edici olduğunu söyleyeceklerdir, tıpkı daha önce burjuva homoseksüelleri Eugen ve Max'in emekçi Franz'dan memnun kaldıklarını söyledikleri gibi...

Fassbinder'in filmlerinde kendi deneyimleri gerçekten bir hayli yer tutar. **Querelle** de Fassbinder'in özgün senaryosu olmayıp bir Genet uyarlaması olduğu halde onun Querelle'i anal ilişkiye başlatan Nono rolü için zenci aktör Gunther Kaufmann't seçişi egzotizmin erotizmine duyduğu ilgiyi belgeler niteliktedir. Aynı şekilde Fassbinder'in bu filmi daha önce sözü geçen pek çok filminde rol almış Faslı aktör El Hedi ben Salem (ya da yazılarda geçtiği gibi El Hedi ben Salem M'Barek Mohamed Mustafa) ile arasındaki homoseksüel dostluğa ithaf etmesi de ayrı bir gösterge olarak alınabilir. Yazılarda bunca uzun olan tam adı kullanılması Fassbinder'in egzotizmin altını çizmek istediğini açıkça ortaya koyarken belki bir yandan da **Querelle**'i egzotizme kendi duyduğu ilgiyi araştırmak için yaptığını anlatıyor.

Ölümünden kısa bir süre önce 1970'li yılların ortalarında Pasolini kendi yüklendiği Üçüncü



Dünyacılık misyonu ile ilgili ciddi kuşkularını dile getirmeye başladı. 1975 tarihli bir metinde "yaşam üçlemesi" ve bu filmlerde erotik cinsellik ile ilgili savunduklarından "dönerken", düş kırıklığını açıkça ortaya koyan terimlerle konuşuyordu:

1960'lı yılların sonlarında oluşan kültürel ve antropolojik krizin ilk dönemlerinde -toplu iletişim ağının sahte alt-kültürü zaferi kazanmaya başladığında- otantizmin son savunma noktası, Üçüncü Dünya'nın "masum" gövdeleri ve cinsel organlarının -eskimiş, belirsiz ve yaşamsal- vahşeti gibi gözükürdü.

Nihayet, kesinlikle tarihin etkisinde oluşan ama gene de fiziksel olarak yaşamayı -Napoli ve Yakındoğu'da- sürdüren aşk tanrısı beni hem bir sanatçı hem de bir erkek olarak çok etkiliyordu.

Bugün ise tüm bunlar altüst oldu.

Birincisi; düşüncelerini açıklama özgürlüğü ve cinsel özgürlük için yaptığımız ilerici mücadele, tüketim toplumunun güçlerinin yanlışlık derecesinde geniş hoşgörü tanımasıyla saptırılmış ve nötrleştirilmiştir.

İkincisi; sözünü ettiğim o "masum" gövdelerin otantizmi ise şimdi tüketimin gücüyle bozulmuş, kullanılmış ve deforme edilmiş durumdadırlar, dahası o gövdeler üzerinde uygulanan vahşet şu bizim yeni insanlık döneminin başlıca özü haline gelmiştir.

Üçüncüsü: Bireyin özel cinsel yaşamı - diğerleriyle birlikte benimki de- yalnızca yeni hoşgörünün yanlışlığının değil, aynı zamanda yeni bir bedensel alçalmanın da travmasını yaşamış ve cinsel fantezilerimizde acıyla coşkunun bir karışımı olarak beliren şey sonunda intiharsal bir düş kırıklığına ve şekilsiz bir uyuşukluğa dönüşmüştür.

Erotik cinselliği yüceltmekten bu şekilde vazgeçen Pasolini son filmi olacak yeni bir proje üzerinde çalışmaya başladı. **Salò** adlı filmde faşizm ile sadizm arasındaki karşılıklı ilişkiyi sorgulamak niyetindeydi. Bir bakıma Ikinci Dünya Savaşı'nın son aylarında Musolini'nin Hitler'in ısrarı üzerine Kuzey İtalya'da kurduğu kukla cumhuriyetinin başkenti Salò kasabasının canlandırılmasıydı film. Ama Pasolini her şeyden önce insan yaşamının ve cinselliğinin tüketim toplumunun politik ekonomisince nasıl vahşileştirildiğini anlatmak istiyordu.

Bu nedenle Pasolini'nin **Salò**'sunda her Sade'vârî öğe, şematik olarak çağdaş durumun bir öğesine karşıt gelecekti. Örneğin, faşist gözetmenlerin mahkûmları zorladıkları orgy, Pasolini'nin şemasında kapitalist düzenin sınaî üretiminin bizi, besleyici değerleri kuşkulu yiyecekler yoluyla, "bok yemeğe" zorlamasına tekabül ediyordu. Bunun gibi filmin sonunda işkencecilerin kurbanlarının ırzına geçmeleri, işkence yapmaları ve nihayet öldürmeleri, sıra diğer işkenceci arkadaşlarına geldiğinde de Monokl'larını takıp olup biteni seyretmeleri de hem bir et parçası gibi davranılan insan gövdesine karşı gösterilen özensizliğin hem de cinsel vahşetin görsel bir meta haline getirilmesinin altını çizmeye yarayacaktı.

Salò ile ilgili niyetleri ne denli ilerici olursa olsun onun aklındaki entelektüel sema filmde belli olmamıştı. Bunu o da film gösterime girdiği sırada yapılan bir söyleşide kabul etmişti: Zaten **Salò**'nun sadist cinsel vahşet görüntüleri fazla derin ve özensiz olan kapitalizm eleştirisini gölgede bırakacak kadar ağırlıktaydı. Ama önümüze bu pastayı süren, yememize de izin veren, en vahşi ve sadistçe cinsel eylemlerden zevk almamızı sağlayan ama bir yandan da içinde kimi "saklı" simgeler ve saptamalar taşıdığı için sağduyulu kalarak eleştirel olmamızı talep eden; yani gösterdiği şeyi kınayarak sözde "ilerici" olmaya soyunan bu film, Pasolini gibi radikal bir düşünür ve sanatçının, "bizden birinin" elinden (Fassbinder'in **Querelle**'i gibi) çıktığı için "ilerici" olarak bile değerlendirilebilecektir.

Salo'nun sadist cinsel vahşet görüntüleri fazla derin ve özensiz olan kapitalizm eleştirisini gölgede bırakacak kadar ağırlıktaydı.

Aynı şekilde Fassbinder de **Querelle**'de bir cinayeti bile bir insanın daha insan olabilmesi için yapılmış bir eylem olarak sunabiliyor. Bu yüzden, başka bir insanı bıçaklamak kişinin salt cinsel gücünü gerçekleştirmek için başvurduğu bir yol sayılıyor.Fassbinder'in cinsel güç şeması içinde, anal-seks sırasında aktif olmak pasif olana egemen olmanın bir belirtisidir. Fakat diğer bir insanın cinsel gücü karşısında pasif kalmak bu şemada kesinlikle aşağılayıcı bir durum değil, hatta tam tersidir. Kişi kendini cinsel gücün buyruklarını kabullenmeye ne denli razı ederse o kadar çok tabuyu yıkmış, o kadar daha insan olmuş oluyor.Genç Querelle de, bu mantıkla cinayet işlemenin ya da anal-seksin pasif kişisi olmanın yalnızca güzelliğe atılan adımlar olduğunu, kişiyi diğerlerinden daha arzulanır, daha hayranlık uyandırıcı ve daha korkutucu kılacak bir güce ulaşma yolunda kimi duraklar olduğunu anlıyor.

Senaryoya kendi yorumuyla yaklaşan Fassbinder, Genet'yi Nietzsche'ci bir açıdan algılamışa benziyor. Her türlü yasağı görmezden gelen bir "güç arayışı" insanı "iyi ve kötünün ötesine" götürür. Herşey çok şeytanî. Kenneth Anger'in Lucifer'ın, ya da Punk Rock'ın Şeytan'ın sihrine kapılması gibi. Fassbinder tabii ki, ortaya karşı iki uca oynayan; yaşamın uç noktalarının çekiciliğine kapılmış ve aynı zamanda bu uçların -hatta kendisini yaşatan ve öldüren uçların- dolayılı bir eleştirisini yapan biri olarak görülmekten hoşlanırdı.

Querelle, Hell's Angel'lara benzeyen, yoz polis memuru Mario ile her gelene zar atmayı teklif eden zenci bar sahibi Nono arasındaki erkeksi rekabetle sesli bir şekilde eğlenirken, — Kazanırsan Nono'un karısını (Jeanne Moreau) düzecekmiş, kaybedersen Nono seni düzecek- kelimelerinde acı bir alayın özlemli tınlamaları seziliyor. "Onlarda hayran olduğum şey,"diyor, "heybetleri, tüm ahlaki güçlerin de üzerindeki güçleri..." ve bir kahkahayla ekliyor, "... ne mükemmel bir toplumsal düzen."

Elbette ki, mükemmel bir düzen değil ve Fassbinder de halkının karizmatik güç simgelerinin peşine düşüp ne çılgınlıklar yapabileceğini çok iyi bilen bir Alman olarak, bu tür bir toplumun kehlikelerinin çok iyi biliyor. Peki o zaman Fassbinder'in yasak tanımaz bir güç arayışına getirdiği eleştirilerin (Pasolini'nin **Salò**'da çizdiği sadistlere getirdiği eleştiriler gibi) bu tür eğilimlerin tanımlandığı törensel görüntülere kıyasla bunca zayıf, etkisiz hatta yarım-ağız olmaları nedendir?

Belki aynı derecede rahatsız edici bir başka nokta da iki yönetmenin de -filmlerinde olsun, özel yaşamlarında olsun- homoseksüelliği erkek "machismo"sunun çok daha belirgin bir şekilde ortaya çıktığı bir alan olarak ortaya getirmeleri... İlginçtir; Amerika'nın önde gelen homoseksüel yazarlarından Edmund White da Amerika'daki homoseksüel yaşantıyı anlattığı **Streets Of Desire** (Arzu Sokakları) adlı romanında aynı tavra sahipti; son derece ince bir anlatıma karşın bir sürü vahşi, kıncı, sado-mazoshist öykü anlatıyordu arka arkaya. The San Francisco Chronicle'da yayınlanan, Patricia Holt ile yaptığı bir söyleşide bu konudaki bir soruya şu yanıtı veriyordu: "Bence erkekler için homoseksüel yaşantı erkek olmanın anlamının, lezbiyen yaşantı da kadınlar için kadın olmanın anlamının ortaya çıktığı yaşantılardır."

White'in buradan yola çıkarak kadının özünü yumuşak, insanlara şefkat göstermeyi ve aile yaşantısına meyilli, erkeğin özünüyse cinsel tercih açısından ayrım yapmayan ve vahşi olarak tanımlaması bana tehlikeli derecede basit geliyor. Kaldı ki Freud haklıysa eğer, hepimiz her iki cinsiyeti de içimizde barındırıyoruz. Ayrıca biz, Batı uygarlığının insanları, şimdiye dek iki cins arasındaki "temel" ayrımların üzerine inşa ettiğimiz dar cinsiyet rollerinin çok acısını çektik. Tarihin şu anında hepimiz kadın hareketinin de yardımıyla bu cinsiyet rollerini yıkmanın önemini kavramaya başlarken; homoseksüel erkeklerin içindeki bir grubun belli bir yaşam biçimini savunmak amacıyla (hele bu yaşam biçimi cinsiyet ayrımı yapmamak ve vahşet üzerine kurulusa) iki cinsin "özlerini" bunca kesin tanımlamalara sığdırmaya çalışmaları yazık olur.

Homoseksüel toplulukta bu tartışma sürüyorken, Richard Dyer'in Al LaValley'in sempozyumunda Alman filmi **Taxi Zum Klo** üzerine bir soruyu yanıtlarken dile getirdiği gözlemleri hatırlatmakta yarar var.

Bence, Taxi Zum Klo geleneksel erkek imgesini güçlendiriyor. Monogami ile ayrımsız cinsel yaşantı arasında bir tartışma açmak iddiasında olabilir ama bence ağırlık tamamen ikincide. Üstelik bu da cinselliğin en erkeksi kavram ve imgeleriyle yapılıyor. Film şu acilen sekse gereksinim duymak denen durumla ilgili ve ben şahsen bu tür bir durumu inanmıyorum.

Kültürel ve tarihsel olarak belirlenen ve kadınları baskı altında tutan erkeklik anlayışlarının tümünü birden kabullenemiyorum. Bunların, son tahlilde, erkeklere de pek faydası olduğunu sanmıyorum. Ayrımsız cinsel yaşantının da duyarlı ve sevgi ile yürüyen örnekleri olabilir ama Taxi Zum Klo'da olanlar bunlar değil bence.

Colt dergisi,ya da Christopher Street'de volta atmak gibi, tüm o "macho" özdeşlemeli erkek kültürü... Üstelik için içinde en ufak bir alaycılık bile yok. Aslında filmin beni baskı altına aldığını ve şunları şunları yapmam gerektiğini ve eğer yapmıyorsam patetik, zayıf ve eşmine olduğumu söylediğini hissediyorum.

Burası, tartışmanın en düzeysiz noktası bence. Bir insanı sevmek, o diğer haşin, erkeksi ve vahşi "gerçek erkek"lere kıyasla, "patetik, zayıf, eşmine" olmak gibi suçlamalar doğuruyorsa hepimizin başı beladadır. Kadınlar, homoseksüeller, heteroseksüeller, hepimizin... Tartıştıklarımız bizi bölmek için, kadınlarla erkekleri, homoseksüellerle, heteroseksüelleri, ayrımsız cinsel yaşamdan yana olanlarla olmayanları karşı karşıya getirmek için kullanılmamalıdır.

Bence hepimiz, Marcuse'ün cinselliğin eski, oto riter sınırlamalarını gevşeten ama keşfettiğimiz yeni cinselliği de yalnızca tüketim toplumunun zorunlu tüketim sendromunun ayrı derecede katı kurallarına zincirleyen "baskıcı soysuzlaşma"dan söz ederek yaptığı uyarıları hatırlamalıyız. Üretilenlerin acımasız döngüsü, bireyin (ve insan gövdesinin) hırpalanışı, insan ilişkilerinin kişiliksizleştirilmesi, günlük hayatımızın (en sıcak ve yakın anlarımızın bile) vahşileşmesi, durmaksızın (sahte) eskileri bir kenara atıp, (sahte) yenileri elde etme çılgınlığı... Tüm bunlar, cinselliğimizin bile en derin köşelerini işgal eden, bizi elimizdekilerden müzmin bir şekilde hoşnutsuz kılan, sürekli yeni bir şeylerin -özellikle de egemen kültürün gençlik ve güzelliğin parlak idealleri olarak sunduğu son modellerin- peşinden koşmaya iten tüketim toplumu mantığından başka nedir ki?

gerçekleşmeyen listeler

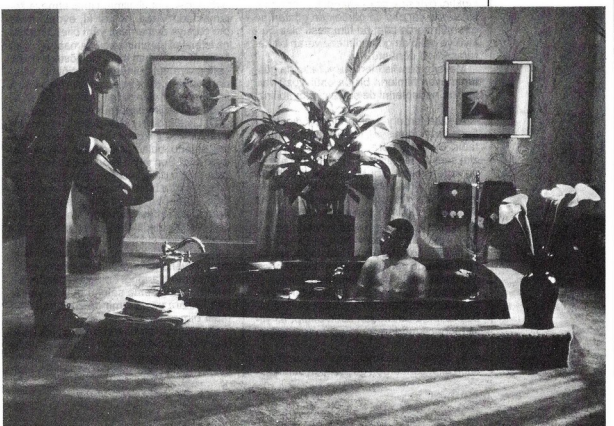
İLAN EDİLİP DE GÖSTERİLMEYEN FİLMLER

BURÇAK EVREN

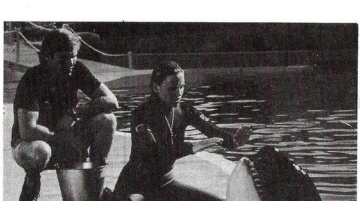
Dışalımcı firmalar tarafından mevsim başında yayınlanan **altın listeler,** bu yıl da bir hayli kayıp vererek gerçekleşme olanağını buldular. Mevsim başında, iftiharla sunulan altın listelere bakıp da son yılların en hareketli ve bereketli sinema mevsimlerinden birini yaşayacağımızı belirtmiş ve ardından da, eğer ilan edilen filmlerin tümü gösterilirse demiştik. Evet... Ne yazık ki, bu yıl da dışalımcılar çeşitli nedenlerden ötürü verdikleri sözü tutmadılar. Hatta aralarından bazıları ilan ettikleri filmlerin yüzde elliye varan bir kısmını vizyona sokmadılar, ya da sokamadılar.

İthal edilmeyen ya da ithal edilip de vizyona sokulmayan ama, mevsim başında sanki tümü gösterilecekmişçesine çeşitli yayın organlarında ilan edilen filmlerin yer aldığı **şişirilmiş listeler** hiç kuşku yok ki, yalnızca bu mevsime özgü dışalımcıların bulukları bir oyun değil. Geçtiğimiz yıllarda da başvurulan, giderek gelenekselleştirilen bir çeşit aldatmaca ya da daha iyimser bir görüşle göz boyama.

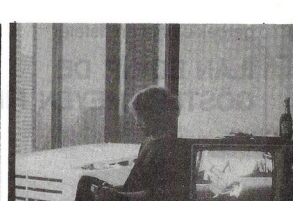
En ufak bir dışalımcı firmadan, en büyüğüne dek, hemen hemen tümünün başvurduğu bu liste oyunları ile ne amaçlanmaktadır? En basit bir deyimle ticari ahlakın ahlaksızlığı olarak tanımlanan bu yöntemle sinema seyircisi mi, yoksa işletmecilerle sinema sahipleri mi kandırılmak istenmektedir? Gerçekten de, geçmişte olduğu gibi birtakım dışalımcılar -hepsi değil- ithal etmediği filmleri, mevsim başında sundukları listelere dahil ederek listelerini şişirmekte, giderek bu filmlerin gösterileceği sinema sahipleri ile Anadolu işletmelerini kendi taraflarına çekmeyi umut etmektedirler. Birbirinden ilginç filmlerin yer aldığı listeleri gören sinema sahipleri ile işletmeciler ise, bu filmlerin tümünü getireceğine inandığı dışalımcılarla senelik anlaşmalar yaparak, ellerinde bulundurdukları tüm sinemaları o firmanın filmlerine ayırmayı tercih etmek-



Zengin ve Sefil - Trading Places / John Landis (Özen Film)



Jaws III / Joe Alves (Ozen Film)



Paris, Texas / Wim Wenders (UFM)

tedirler. Ama sonuçta, mevsim başında listelerin tümü üzerinde yapılan anlaşmanın gerçekleşmemesi karşısında, her iki tarafda, daha sonraki dönemlerde ilişkinin bozulmaması için herhangi bir hak iddia etmeye yanaşmamaktadırlar. Alanın da, verenin de memnun olduğu -ya da alanın olmak zorunda kaldığı- bu garip ilişki nedeniyle de, şişirilmiş listelerin varlığı yıllar boyu sürüp gitmektedir...

Kuşkusuz bu, sinemacıların kendi aralarında çözüme ulaştıracağı bir sorun. Bu sorundan sinemaseverlere düşen pay ise, listelerde yer alıp da gösterilmeyen filmlerin, belki gösterilir umuduyla, beklemelerinden kaynaklanan düş kırıklığı... Bu düş kırıklığı öylesine çok yaşandı ki, sonunda, listelerde yer alıp da gerçekten gösterime giren filmlerde bile, bu film nasıl olsa Türkiye'ye gelip de gösterilmeze varan bir karamsarlığa dönüştü.

Mevsim başı listelerinde yer alıp da gösterilmeyen filmlerin bir de öbür yüzü var. Bunun nedenlerini de şöyle sıralayabiliriz:

A) Listelerde yer alan filmler, dışalımcı firma tarafından şartlı olarak satın alınmaktadır. Bu şarta göre, satın alınan film, bizim sansür heyetimizden geçmediği takdirde iade edilme gibi bir işleme tabi tutulmaktadır. Dışalımcı firmanın sansüre girmeyen filmi listesine dahil etmesi, daha sonra da bu filmin sansür tarafından red dedilmesi gerçekleşmeyen listelerin bir nedenini oluşturmaktadır. Örneğin Ekran/Sintel tarafından satın alınan Missing/Kayıp filmi, listelerde yer alıp da sansür tarafından red dedilince, iki yıl gösterime sokulmamış. Daha sonra ise gösterilmesinde bir sakınca bulunmadığı kararı verilince, bu kez bir başka firma tarafından satın alınıp, iki yıllık bir gecikmeden sonra gösterime sokulmuştu.

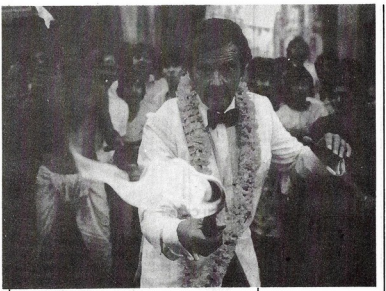
B) Birtakım dışalımcı firma ise gerçekten satın alıp, sansürden geçirdikten sonra listesine dahil ettiği bazı filmlerini daha elverişli koşullarda vizyona sokmak için depolarında birkaç yıl bekletme yöntemini uygulamaktadır. Örneğin bir filmin, aynı dışalımcı firmanın listesinde birkaç yıl art arda yer alması bu nedenden kaynaklanmaktadır. Siyasal ortam, sinemadaki geçici krizler, ya da satın alınan filmde yer alan oyuncuların, TV'deki bir dizide oynama umudu dışalımcıları böylesine bir bekletme içine itmektedir.

C) Sinema bilet ücretlerinin de düşük olması, mevsim başında sunulan listelerin gerçekleşmemesine neden olmaktadır. Her yıl, bilet ücretlerine zam yapılacağı umudu, dışalımcıları şevke getirmekte ve birbirinden pahalı filmleri ithal etmeye zorlamaktadır. Ama, ne var ki, evdeki hesabın çarşıya uymaması, yani bilet ücretlerine istenilen zammın yapılmaması, iyi niyetle listelere konmuş bir filmin gösterimini engellemeye yetmektedir. Geçtiğimiz yıllarda istenilen düzeyde zammın yapılması, listelerde yer alan pahalı filmlerin büyük ölçüde gösterilmesini mümkün kılmıştı.

D) Listelerde yer alıp gösterilmeyen filmlerin bir nedeni de gösterime girecek sinema salonu bulamamasından kaynaklanmaktadır. Son yıllarda bu nedenden ötürü satın alınıp da gösterime girmeyen filmlerin sayısında bir hayli artış göze çarpmaktadır. Örneğin, üç yıl önce satın alınan Francois Truffaut'nun Son Metro ve Penceredeki Kadın filmleri bu üç yıl süresince listelerde yer aldığı halde, gösterime girecek bir sinema salonu bulamadığı için sinemaseverlerin karşısına çıkamamaktadır. Bu sorunun yarattığı en uygun çözüm ise, İstanbul'da sinema salonu bulamayan filmin Ankara ya da İzmir'de vizyona sokulması olmuştur.

E) Dışalımcı firmaların birçoğu, tek bir elden film satın almaktadır. Bu da aralarında ister-istemez bir rekabeti oluşturmaktadır. Örneğin dışardaki tek elden alış-veriş

Penceredeki Kadın - La Femme d'a Cote / François Truffaut (Fono Film)



Ahtapot - Octapussy / John Glen (Film Pop)

yapan bir dışalımcı firma, göz koyduğu filmi satın alacağını söyleyerek listesine dahil ederek, aynı tek elden alış-veriş yapan bir diğer firmanın yolunu kesmekte, sonra da bu filmden vazgeçme hakkını kullanmaktadır.

F) Mevsim başında ilan edilip de gösterime sokulmayan filmlerin gösterilmemesinin en önemli nedenlerinden biri de hiç kuşku yok ki videodur. Dışalımcının satın aldığı filmin, kaçak olarak video bandı olarak kiralanması ister istemez dışalımcıyı bu filmi vizyona sokmamak gibi kendisinin de arzulamadığı bir duruma itmektedir.

G) Listelerde yer alan filmlerin gösterilmemesinin diğer nedenleri arasında ise sinema ortamındaki kriz, dışalımcı firmanın mevsim ortalarında iflas etmesini, filmin gerçeğinden önce sahtesinin piyasaya sürülmesini de sayabiliriz. Tüm bu nedenlerden sonra 1984/85 sinema mevsiminin başında iftiharla sunulan altın listelerde yer alıp da gösterime sokulmayan filmlere gelelim.

Bu filmleri şirketlere göre şöyle sıralayabiliriz:

UFM

Bolero (Yön: John Derek), Mata-Hari (Yön: Curtis Harrington), Gangsterler Kulübü / Cotton Club (Yön:Francis Ford Coppola), Paris-Teksas (Yön: Wim Wenders), Navaron Komandoları (Yön: Guy Hamilton), Siyam Balığı / Rusty James /Rumble Fish (Yön: Francis Ford Coppola), 1941 Çılgın Dünya (Yön: Steven Spielberg), Kapalı İlişkiler / Close Encounters (Yön: Steven Spielberg).

ULUÇ FİLM

Güçlü ve Sert / Osterman Weekend (Yön: Sam Peckinpah)

ÖZEN FİLM

Mahşerin Fedaisi / Blade Runner (Yön: Ridley Scott),Amerikan Tatili /National Lampoon's Vacation (Yön: Harold Ramis), Kadın Asker Olunca / Private Benjamin (Yön: Hovvard Zieff), Kaba Kuvvet / Go For It/ Jaws III (Yön: Joe Alves), Zengin ve Sefil / Trading Places (Yön: John Landis), 48 Saat /48 Hours(Yön: Walter Hill),Vahşi Ada / Savage Island (Yön: F. Fairfax), Gecelerin Kadını / Frances (Yön: G. Clifford), Jedi'nin Dönüşü / Return of the Jedi (Yön: R. Marquand), Dağlardan Gelen Adam / The Man From Snowy River (Yön: George Miller), Zafer yumruğu / Tough Enogh (Yön: R. Fleischer), Saygon / Comeback (Yön: H. Bartlet), İhanet / Unfaithfully Yours (Yön: H. Ross), Vahşi Adalet / Star Chamber (Yön: P. Hyams).

FİLM POP

Ahtapot / Octopussy (Yön: J. Glen), Koma (Yön M. Crichton), Özel Okul / Privite School (Yön: Noel Black), Çılgınlar Sokağı / Beat Street (Yön: S. Lathan)

SARAY FİLM

İlk Kan II / First Blood / Dünyanın Ötesi / Gremlin's, Krallar Savaşıyor / Excalibur (Yön: John Boorman), Cehennemden Kaçış / Purple Hearts (Yön: S. J. Furie), Çanlar Kimin İçin Çalıyor / For Whom The Bell Tolls (Yön: J. Smight.

FONO FİLM

Bu şirketin listesinde yer alan 11 filmden hiçbiri gösterime girmedi. Yalnız,Sokakların Kanunu, Korkunç Şüphe ve Penceredeki Kadın filmleri Ankara'da vizyona girdi. Bu şirketin listesinde yer alan filmlerin vizyona girmemesinin tek nedeni ise sinema salonu bulamamasından kaynaklanmaktadır.

YENİ ALMAN SİNEMASI

SUNGU ÇAPAN

"Babalarımızın sineması öldü! Yeni Alman Sineması biziz!" Genç Alman sinemacılarının sloganı buydu işte, 28 Şubat 1962'de **Oberhausen**'de düzenlenen Alman Kısa Film Şenliği'nde. 20'yi aşkın genç Alman sinemacısı Alman sinemasını yeniden canlandıracak olan bir süreci başlatan Oberhausen manifestosunu imzaladığında, bu "manifestocu" gençlerin peşinde koştukları sinema devriminin, 1962'den 20 yıl sonra aşama aşama gerçekleşeceğini doğrusu kimse pek ummuyordu. "Nasyonal sosyalizm" belasının ve savaş yıllarının yıkıntıları içinde, en parlak dönemini geride bırakmış ve görkemli geçmişinden bütünüyle uzaklara düşmüş Alman sinemasının yeniden doğuşu, Oberhausen manifestocularının başlattığı çabalarla ve Fransız **Yeni Dalga**,İngiliz **Özgür Sinema**, vb.çağdaş akımlarla paralellikler göstererek ortaya çıktı.

Savaş sonrasında, 1950'lerde Alman sinema endüstrisi, Hollywood'un yoğun etkisi altında, Amerika'nın Uzak Batı'sına hiç ayak basmamış olan Karl May'ın romanlarına dayanan uyduruk westernler, basit, çocuksu ve iğreti öyküleri aktaran gençlik filmleri, Klaus Kinski vb. oyuncuların keşfedilmesinden başka önemi olmayan "taklit polisiye"ler ve Nazizm'in kirli geçmişini sorgulamayı reddeden, bölümmüş anavatan öyküleri anlatan "hamasi" vatan-milletsakarya filmleri üretiyordu durmaksızın. 1954'te başlatılan Oberhausen Kısa Film Şenliğiyle devletin finanse ettiği kısa film ve belgesel film çalışmalarıyla başlayan kıpırtılar, devletin uzun konulu filmleri de filmde mali açıdan desteklemeye girişmesiyle giderek belirginleşti. 1962'de Oberhausen manifestosunu imzalayanlar arasında Alexander Kluge, Edgar Reitz gibi günümüz Alman sinemasının çağdaş ustaları yer alırken Ulrich ve Peter Schamoni, Franz-Josef Spieker, vd. gibi bugün etkinliğini ve önemini yitirmiş sinemacılar da bulunuyordu. Tecimsel piyasanın boyunduruğunu kırmak uğruna savaşım veren yeni sinemacı kuşağın film çalışmaları, geçmişle hesaplaşmaktan çekinmeyen araştırmacı bir nitelikteydi.

1965'te kurulan **Kuratorium Junger Deutscher Film**-Genç Alman Sineması Kurumu'nun genç yönetmenlere her bakımdan destek sağlamasının ardından, 1968'de yeni yönetmenler kuşağına arka çıkan başka bir devlet yardımı geldi: **Filmförderung**-Film teşvik yasası. Başka bir yardım biçimi de, nitelikli filmlere ve yönetmenlerine verilen çeşitli ödüllerdi. Ayrıca bölgesel yayın yapan ARD ile ulusal yayın yapan ZDF gibi TV kuruluşları da, "ortak yapım" biçiminde çeşitli yeni kuşak filmlerinin yapımına katkıda bulundu. 1965-68 döneminde, aralarında **Alexander Kluge**'nin **Abschied von Gestern**- Dün'e Veda, **Werner Herzog**'un **Lebenszeichen**-Yaşam Belirtisi, **Edgar Reitz**'in **Mahlzeiten**- Yemek Zamanları, **Ulrich Schamoni**'nin **Es**-O, **Alle Jahre Wieder**- Her Yıl Yeniden, **Johannes Schaaf**'in **Tatowierung**- Dövme, **Peter Fleischmann**'ın **Jagdszenen aus Niederbayern**- Bavyera'dan av sahneleri, vb. gibi filmlerin yer aldığı yirmi kadar film ve çeşitli kısa filmler gerçekleştirildi.

Filmlerinde öncelikle eleştirel bir tavrı benimseyen genç Alman sinemacıları, teknik olgunluktan çok ifadeyi öne çıkaran, canlı, belgesel görüntülere yer veren ve Almanya'nın gündemdeki sorunlarını, gerçeklerini işleyen yapıtlarıyla bir süre ilgi çektikten sonra gözden düştüler. Televizyonun etkisi ve Hollywood filmlerinin yaygınlığı nedeniyle Alman sinema ekonomisini sarsan bunalım, giderek seyirci kaybına yol açtı. Sinema seyircisinin büyük bir kesiminin sinemaya gitmektense evinde televizyon başında pineklemeyi yeğlediği bu dönemde, ortalama Alman seyircisi için zaten fazlasıyla "entelektüel" düzeyde ve zorlu filmler yapmakta olan yeni yönetmenlerin sürekli aynı temaları işleyen filmlerde ısrar etmeleri, ilke olarak ödün vermeyi reddetmeleri, yeni Alman sinemasının sürekli başarısını engelledi. Bu arada ortalığı kaplayan ucuz tarafından kotarılmış, yüzeysel porno ve güldürü filmleri de sürekli olmadı. Televizyon birçok yeni yönetmen için deneyimini artırabileceği, dilediği türde film yapabileceği ve geniş seyirci yığınlarına kolaylıkla ulaşabileceği bir okul oldu. **Alain Resnais**, **Louis Malle**, **Jean-Pierre Melville** gibi Fransız sinema usta-

larına asistanlık ederek ve Robert Musil uyarlaması **Der Junge Törless**-Genç Törless'le sinemada adını duyurarak bu akım içinde ilgi çeken **Volker Schlöndorff**, küçük ekran''ın yeni Alman sinemacı kuşağının oluşumundaki etkisine ve desteğine dikkati çekmiştir. **Edgar Reitz**, **Werner Herzog** vd. televizyondan sağlanan malî desteklerle filmlerini gerçekleştirirken, 1970'lerden sonra ortaya çıkan ikinci kuşak yeni yönetmenlerden **Peter Lilienthal**, **Hans Jürgen Syberberg**, **Reinhardt Hauff**, **Wolfgang Petersen**, **Hans W. Geissendörfer**, **Wolf Gremm**, **Erwin Keusch**, **Percy Adlon**, vb. gibileri de doğrudan doğruya televizyondan yetişmişlerdir. **Rainer Werner Fassbinder**'in 13 saatlik, TV yapımı, **Berlin, Alexanderplatz**- Berlin,Alexander Alanı'nın rekorunu, 1984 Venedik Film Şenliği'nde gösterildiğinde çok beğeni toplayan, **Edgar Reitz**'in 15 saati aşan bir süreye yayılan ''ırmak film''i **Heimat**-Ana Vatan Kırmıştır. Televizyon desteğinin yeni Alman sinemasının başarılı ve özgün filmlerinin sayısını hayli artırmakla birlikte, bu destekten yararlanan yönetmenleri ekonomik bir bağımlılık içine soktuğu ve yaratıcı özgürlüklerini kısıtlayan gizli bir sansür anlayışıyla sınırlandırdığı da ileri sürülebilir.

1971 yılında yeni kuşak yönetmenlerinin **Filmverlag der Autoren** adıyla kendi dağıtım şebekelerini kurmalarıyla genç Alman sinemasının ürünlerini tüm ülke çapında dağılması çabasına girişildi. **Filmverlag der Autoren**'in iflasa doğru olumsuz gidişini 1977'de **Der Spiegel** dergisini çıkaran Hamburglu yayımcı **Rudolf Augstein** değiştirdi. Politikasını gözden geçiren ve malî risklerle kayıpları en aza indiren **Filmverlag**, hem yeni Alman sinemasının filmlerinin hem de yabancı filmlerin dağıtımına başladı. 1980'lerde yeni Alman sinemasının yalnızca Berlin, Hamburg, Münih ve Frankfurt gibi büyük kentlerde, aydınlar, gençler ve üniversite çevresinde tutunabildiği gözlenmektedir. Ne var ki, Almanya'da hiç ticari başarı kazanamayıp da uluslarlarası alanda ilgi gören ve çeşitli ödüller kazanan kimi filmler (sözgelimi **Werner Herzog**'un 1975 Cannes Film Şenliği'nde ödül kazanan **Jeder für Sich und Gott gegen Alle**- Herkes kendisiyle, Tanrı herkese karşı ya da diğer adıyla The Enigma of Kaspar Hauser adlı filmi), uluslararası başarıdan sonra Almanya'da da hasılat rekorları kırdılar. Büyük bölümü yabancı, özellikle de ABD yapımı filmler tarafından kapatılmış bulunan Alman film piyasasının bir bölümü de, PAM markasıyla (PAM-Papa Auf Mama = Babam Annemin Üstünde) dağıtılan ve ''sevişme yeteneğinden yoksun oldukları'' ileri sürülen Almanların zevksizliğini örnekleyen porno filmler tarafından işgal edilmiş durumdadır.

Kluge, **Reitz**, **Schamoni**, **Herzog**, **Fleisch-mann**, **Spiker**, vd. nin sürüklediği yeni Alman sineması hareketinde ikinci bir genç yönetmenler kuşağının, geniş bir dalga halinde ortaya çıkışı, 1970'li yıllarla

Ünlü yönetmen Rainer Werner Fassbinder'in baş oyuncu olarak rol aldığı, Wolf Gremm'in Kamikaze 1989'undan (1982) bir sahne.

birlikte belirginleşmiştir. Bu ikinci yönetmenler kuşağı, Fransız **Nouvelle Vague** -Yeni Dalga'sından, **Jean-Luc Godard** gibi, "yaratıcı yönetmen"lerden ve Amerikan sinemasının **kara film**'lerinden etkilenerek yeni bir canlılık sağladılar genç Alman sinemasına. Diri atak ve ilginç bir hava getiren bu yetenekli yeni yönetmenler, kendi ülkelerinden daha çok dış ülkelerde adlarını duyurarak, Alman sinemasına evrensel saygınlığını yeniden kazandırdılar. Alman sinemasını uluslararası alanda eski önemine ve gücüne kavuşturan genç yönetmenler arasında, **Rainer Werner Fassbinder**, **Wim Wenders**, **Werner Herzog**, **Volker Schlöndorff**, **Hans-Jürgen Syberberg**, **Reinhard Hauff**, çoğunlukla karısı, **Daniele Huillet**, ile çalışmayı yeğleyen ve geleneksel sinema anlatımını kırmayı amaçlayan çizgi dışı filmlerin yaratıcısı **Jean-Marie Straub**, **Hans W. Geissendörfer**, **Werner Schroeder**, vb. başı çekmektedir.

Yeni Alman sinemasının "hem ulusal hem de evrensel"de bütünleşen filmlerinin, dünya sinemasına yeni bir soluk getirdiğini öne süren değerlendirmelerin ışığında, 1962 Oberhausen'de **"Eski sinema öldü! Yenisine inanıyoruz!"** sloganıyla başlatılan ve uzun, zorlu yılları kapsayan bir gelişim süreci içinde gerçekleştirilen ilginç filmlerle kendini kanıtlayan bu "yenilenme hareketi"nin, düşünsel, yapısal ve ekonomik bağlamda Alman sinemasına çok şey kazandırdığı kuşkusuzdur. Giderek yeni Alman sinemacıları uluslararası platformda çalışmaya başlamışlar, **Hanna Schygulla**, **Angela Winkler**, **Heinz, Bennet**,**Rüdiger Vogler**,vb. gibi oyuncular yabancı yönetmenlerle çalışırken, Amerikalı yapımcı- yönetmen **Francis F. Coppola**'nın ilgisini çekerek Hollywood'un yolunu tutan **Wenders** (ve **Syberberg**) de, ABD'de çeşitli yapımcı engellemelerine karşın başarılı sayılabilecek filmler (Kings of the Road-**Der Amerikanische Freund**, 1977, Lightnin over Water- **Nick's Film**, 1980, **Hammett** 1979-82 ve **Paris, Texas**, 1984...) gerçekleştirdiler. Yeni Alman sinemasının "mistiği" **Werner Herzog** ise, henüz uygarlığın ve yirminci yüzyıl teknolojisinin ayak basmadığı, Latin Amerika'nın ve Avustralya'nın el değmemiş köşelerinde, **Fitzcarraldo** (1980-81) ve Sinema Günleri '85'te yeni izlediğimiz **Wo die grünen Ameisen träumen**- Yeşil karıncaların düş gördüğü yer (1983) gibi filmler yaparken, **Schlöndorff** da Marcel Proust'un ölümsüz yapıtından bir kesiti, yine Sinema Günleri sayesinde izleyebildiğimiz **Un Amour de Swann**-Swann'ın Aşkı'nı Paris'te çekti (1983) ve belli bir düzeyi tutturdu.

Yeni Alman sinemasını hareketinde, kadın dünyasından ve duyarlığından kesitler sergileyerek kendi anlatım biçimlerini belirleyen **May Spils**, **Margaretha von Trotta**, **Helma Sanders-Brahms**, **Jutta Brückner**, **Doris Dörie**, **Ulrike Ottinger**, **Lousia Francia**, **Helke Sander**, vb. gibi başlıca kadın yönetmenlerin yol açtığı, "kadın filmleri" olarak adlandırılabilecek bir tür de filizlenip gelişmiştir.

Yeni Alman sineması uzmanı, eleştirmen **Hans-Christoph Blumenberg**'den alıntılanabilecek bir değerlendirme, kökeni 1962'lere değin uzatılabilecek ve özellikle 1970'lerden sonra "okullaşmasını" tamamlamış yeni Alman sineması hakkında derli toplu bir özet verebilecek niteliktedir. "Son yirmi yılın yeni Alman sinemasının başarısı, büyük ölçüde çok sayıdaki yetenekli yönetmen varlığından kaynaklanmaktadır. Sanatsal deneyleri teşvik eden liberal sinema politikasıyla, geneksel Alman sineması dışında yetişen yönetmenler de, Almanya ve günümüz Almanya'sındaki yaşam biçimi, insan ilişkileri ve güncel sorunlara ilişkin kişisel görüşlerini anlatabilme olanağı bulabilmişlerdir. Dünya sinemasında, 1920'lerin expresyonist-dışavurumcu okul'undan sonra yeniden, ikinci kez etkileyici rolünü oynamayı başarmıştır böylelikle, yeni Alman sineması..."

1980'lerden beri özel gösterilerle ve Sinema Günleri sayesinde **Fassbinder**, **Wenders**, **Schlöndorff** ve **Herzog** gibi başlıca ustaların yapıtlarını izleyebilme fırsatını yakalayan Türk sinema seyircisine, Türk-Alman Kültür Enstitüsü ve Moda Sinemasının işbirliğiyle hazırlanan "Alman Sinemasına Saygı" gösterileriyle "yeni ve genç" Alman sinemasından, görece az tanınan "ama bu sinema akımının gelişim karakterini yansıtabilme özelliğini de taşıyan bir kesiti, birinci ve ikinci kuşaktan bir dizi yönetmenin çeşitli ilginç filmini bir araya getiren bir hafta" sunulmasıyla uzun yıllar sonra yeniden "kendi özgün sesini bulan" bir sinemanın değişik boyutlarıyla yansıtılması olayı gerçekleşecektir...

Sinema Günleri'nde gösterilen Celeste (1981) ve Die Schaukel - Salıncak (1984) gibi filmleriyle tanınan Percy Adlon'un Fünfletzte Tage - Son Beş Gün'ü (1982).

IVOR MONTAGU

●1904 Londra doğumlu, Eisenstein üstüne ani ve inceleme kitaplarıyla tanınan **Ivor Mantagu,** geçtiğimiz kasım ayında öldü. 1929'da La Sarraz'da (İsviçre) düzenlenen uluslararası bağımsız sinema kongresinde tanışıp dost olduğu Eisenstein'la ilişkilerini ünlü yönetmenin ölümüne değin sürdüren Montagu, 1929'lardan önce oyuncu Elsa Lanchester'le birlikte, romancı H.G. Wells'in senaryolarından "öncü" nitelikte kısa filmler gerçekleştirdi.

1930'larda yapımcı olarak Hitchcock'la çalıştı. Pudovkin'in sinema tekniği ve oyuncu yönetimi üstüne kitaplarını Rusçadan İngilizceye çevirdi. 1936'da İspanyol işçi savaşındaki Cumhuriyetçiler üstüne bir röportaj filmi olan **Defence of Madrid**-Madrid Savunması'nı yaptı. Her zaman ilerici cepheden yana oldu. Proletaryayı konu edinen, "anti fasist" nitelikte birçok eser yayımladı. Eisenstein'in talihsiz ABD seröveni sırasında, ünlü yönetmen için **Sutter's Gold ve An American Tragedy** adlarında iki senaryo tasarladı, ama bunlar filme çekilmedi.

Ivor Montagu, 1968'de yayımlanan **With Eisenstein in Hollywood**-Ayzenştayn ile Hollywood'da adlı inceleme kitabında tüm ayrıntılarıyla Ayzenştayn'ın "acı" ABD ve Hollywood deneyimini anlatmıştır.

EDMOND O'BRIEN

●Hollywood'un, çoğu filmi ülkemizde gösterilmiş olan, İrlanda asıllı, usta karakter oyuncularından Edmond O'-Brien da 10 Mayıs günü öldü. 1915'te New York'ta doğan O'Brien, 22 yaşında Orson Welles'in yanında tiyatro çalışmalarına başladı. 1939'daki **Notr'Dam'ın Kamburu**'yla atıldığı sinema hayatını 1977'lere değin sürdürdü; bizde de hayli ilgi gören **Cehennem Sıcağı-The Long Hot Summer** gibi TV dizileriyle televizyonda da göründü son yıllarda. Unutulmaz karakter rollerinden biri olan Joseph L. Mankiewicz'in **The Barefoot Contessa-Çıplak Ayaklı Kontes**'indeki (1954) Hollywoodlu dalkavuk basın ajanı yorumuyla en iyi yardımcı erkek oyuncu Oscar'ını kazandı. 70 yıllık bir ömrü arkada bırakarak Alzheimer hastalığından Hollywood-California'da öldüğünde geriye 70'e yakın film bırakmıştı.

Başlıca filmleri: 1938 The Hunchback of Notre-Dame-Notr'Dam'ın Kamburu, 1943 The Amazing Mrs. Holliday-Büyüleyici Bayan Holliday, 1946 The Killers-Katiller (Boksörün Ölümü)(•), 1948 A Double Life-Çifte Hayat (•) Another Part of the Forest-Ormanın Öte yakası, 1949 White Heat-Beyaz Alev (•), 1950 Backfire, D.O.A. 1952 Denver and the Rio Grande-Demiryolu Savaşı (•), 1953 Julius Caesar-Jül Sezar (•), 1954 The Barefoot Contessa-Çıplak Ayaklı Kontes (•), 1955 Pete Kelly's Blues, 1956 A Cry in the Night-Gecede Çığlık 1984 (•), The Girl Can't Help it-Dünya Güzeli (•), 1957 The Big Land-Büyük Ülke (•),1958 Sing Boy Sing, 1959 The Climbers, 1960 The Last Voyage-Son Yolculuk (•), The Third Voice-Üçüncü Ses (•), 1961 The Great Imposter-Büyük Sahtekâr (•), 1962 The Man Who Shot Liberty Valance-Kahramanın Sonu (•), Birdman of Alcatraz-Alkatraz kuşcusu (•), The Longest Day-En Uzun Gün (•), 1964 Seven Days in May-Mayısta Yedi Gün, Rio Conchos (•), 1965 Shanon, 1966 Fantastic Voyage-Esrarengiz Yolculuk (•), 1967 The Viscont, To Commit a Murder, 1969 The Wild Bunch-Vahşi Belde (•) 1972 The Only Kill Their Masters, 1974 Lucky Luciano (•), 1975 99 per cent Dead-Yüzde 99 Ölüm (•)

(•) İşaretli filmler ülkemizde sinemalarda ve TV'de gösterilmiştir.

SERGEY YUTKEVİÇ

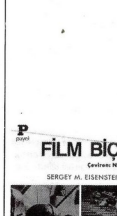
● Sovyet sinemasının 1920'lerdeki ilk kusağının ünlü adlarından Sergey Yutkeviç, 23 Nisan günü, 81 yaşında öldü. 15 Eylül 1904'te Sen Petersburg'da (bugünkü Leningrad) doğan Yutkeviç, Eisenstein'in yanında dekorculuk yaparak başladığı meslege yönetmen olarak devam etti. Önce tiyatroyla uğraşan, 1920'lerin "avant garde" çalışmalarına katılan Yutkeviç, Leonid Trauberg ve Grigori Konzintsev'le birlikte, sinema tarihine geçen ünlü FEKS (egzantrik oyuncu fabrikası) okulunu kurdu. Sessiz film döneminin son yıllarında ilk filmini yönetti: **Danteller** (1928). Sesli sinemayla birlikte yeteneğini kanıtlama fırsatını bulan Yutkeviç, filmlerinde öncü araştırmalarından ve FEKS'teki deneyimlerinden yararlandı.

"Filmlerimin çoğunluğu cağdaş konular üstüne kuruludur" diyen Yutkeviç'in 1928-1941 arası dönemindeki filmlerinde, toplum içinde yerini almak isteyen ve bir anlatıcı ya da devrimci olan bir "kahraman"ın değişik açılardan serüvenleri anlatılır. Kahramanlarını, destansı ve didaktik bir yaklaşım yerine, ruhbilimsel ve içsel yanlarını da önemseyen, araştırıcı bir yaklaşımla vermeyi deneyen Sergey Yutkeviç'in tüm filmlerinde egemen "öncü" cabası ve çağdaş bir boyut belirgindir. 1933'te Lev Arnstam'la birlikte, 10. yılını kutlayan genç Türkiye Cumhuriyeti'nden aldığı çağrıyla yurdumuza gelen Yutkeviç, **Ankara, Türkiye'nin Kalbidir-Ankara, Serdtse Turksii** adlı ünlü belgesel filmini de gerçekleştirdi (1934).

Jaroslav Hasek'in ölümsüz kahramanı Şvayk'tan uyarladığı **Aslan Asker Şvayk'ın Yeni Serüvenleri,** (1943), Yutkeviç'in komik olanla trajiği ustaca kaynaştırdığı, ilgi gören bir türleki denemesiydi. 1945'te yaptığı **Kurtulan Fransa-La France Libérée,** Yutkeviç'in iyi tanıdığı ve sevdiği bir ülke üstüne yaptığı başka bir ünlü belgeseliydi. Yutkeviç, 1946-1953 arasındaki "baskı dönemi"nde kösesinde sessiz kalmayı yeğledi. Lenin'in yaşamını konu edinen filmlerinin yanı sıra, "yukardan gelen" emirlerle Arnavutluk tarihiyle ilgili olan **İskender Bey-Velikiy Voin Albanii Skanderbeg**'i 1954'te çevirdi. Sonra eski bir tasarısını gerçekleştirdi: Shakespeare'den uyarladığı **Othello** (1956). **Lenin'in Hayatından Hikayeler**'i (1957), Kruşçef'in Paris'i ziyaret etmesi nedeniyle çekebildiği **Fransa'yla Karşılaşma-Rencontre avec la France** (1960) adlı belgesel izledi. Satirik bir Mayakovski uyarlaması niteliğindeki canlı resim filmi **Les Bains-Banyolar** (1962) ise, Yutkeviç'in "avant garde" eğilimlerini doğrulayan ve canlandırma sinemasında çığır açan ilginç bir denemeydi. Lenin üstüne yapılmış filmlerin belki de en başarılısı sayılabilecek **Lenin Polonya'da** (1967), Yutkeviç'in son büyük başarısıydı.

Dekoratör ve tiyatro yönetmeni olarak ve Eisenstein, Pudovkin, Mikhail Romm'larla çıraklik-arkadaşlık edrebi bulaştığı sinemada yarım yüzyılı aşkın bir süreden beri çalışan Sergey Yutkevic'in son filmi 1973'teki **Mayakovski Gülüyor** oldu. Yutkeviç'in 23 Nisan 1985 tarihindeki ölümüyle, sinema, sayıları bir hayli azalmış son büyük ustalarından birini daha yitirmiş oldu.

Filmleri:
1928 Danteller, 1929 Siyah Kanat, 1931 Altın Dağ-Zlatiye Goriy, 1932 Karşıt Plan-Ustreçniy (F. Ermler'le birlikte), 1934 Ankara Türkiye'nin Kalbidir-Ankara Serdtse Turksii (L. Arnstam'la birlikte, belgesel), 1936 Şaktiery, 1938 Tüfekli Adam-Çelovyek s Rujyem, 1940 Yakov Sverdlov, 1942 Eski Zamanın Prag'ında, 1943 Aslan Asker Şvayk'ın Yeni Serüvenleri, 1945 Kurtulan Fransa-La France Libérée (belgesel), 1946 Selam Moskova (belgesel), 1948 Üç Karşılaşma, 1952 Prjevalsky, 1954 İskender Bey-Velikiy Voin Albanii Skanderbeg (Arnavutluk'ta), 1956 Othello, 1958 Lenin'in Hayatından Hikayeler, 1960 Fransa'yla Karşılaşma (belgesel), 1962 Banyolar (canlı resim filmi), 1966 Lenin Polonya'da, 1967 İnsanlık Üstüne, 1969 Çekov'un Bir Aşkı, 1973 Mayakovski Gülüyor.



FİLM BİÇİMİ

Payel Yayınları

Sovyet yönetmeni Sergey M. Eisenstein'in **Film Duyumu** kitabından sonra bunun devamı niteliğinde olan **Film Biçimi** de **Payel** Yayınları tarafından yayınlandı.

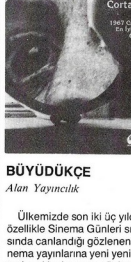
Hemen hemen sinema endüstrisi olan her ülkede -çok geç olmakla birlikte- çıkmış olması hiç kuşku yok ki sevindiricidir.

İnsanbilimden resme, mimariden müziğe, dilbilimden edebiyata tiyatroya dek çeşitli bilim ve sanat alanlarında bilgi sahibi olan Eisenstein, bu iki yapıtında sinemanın temel sorunlarını bir bilim adamının titizliği ile ele almakta ve gerçek bir sinema yapıtının nasıl oluşturulması gerektiğini temellendirmeye çalışmaktadır.

Sanat her zaman bir çatışmadır, toplumsal görevinden ötürü, doğasından ötürü, yöntembiliminden ötürü, diyen Eisenstein, bu iki kitabıyla büyük bir yönetmen olduğu kadar, büyük bir kuramcı, düşünür ve araştırıcı olduğunu da ortaya koymaktadır.

Film Duyumu'nun ve Film Biçimi'nin Nijat Özön'ün titiz çevirisiyle uzun giriş yazısıyla, önsözleri ve notlarıyla çeşitli kaynakları tarayarak yaptığı eklerle, öteki dillerde çıkan çeviriler arasında en eksiksiz ve kapsamlı bir basım olmuş.

391 sayfadan oluşan **Film Biçimi**'nde yer alan bölümler şöyle: Tiyatrodan Geçerek Sinemaya, Beklenmedik, Sinema İlkesi ve Kavramsal Yazı, Film Biçimine Eytişimsel bir Yaklaşım, Filmsel Dördüncü Boyut, Kurgu Yöntemleri, Bir Geliştirim Dersi, Film Dili, Film Biçimi: Yeni Sorunlar, Filmin Yapısı, Başarı, Dickens, Griffith ve Bugünün Sineması.



BÜYÜDÜKÇE

Alan Yayıncılık

Ülkemizde son iki üç yıldır, özellikle Sinema Günleri sırasında canlandığı gözlenen sinema yayınlarına yeni yeni kitaplar ekleniyor son günlerde. Günümüzde sinema kültürünün yaygınlaştırılması çabalarına, yürekli bir tutumla, sinema kitapları yayımlayarak katılan **Hil Yayın, Dost Yayınevi, De Yayınları, İmge Yayınları** ve **Afa Yayınları** gibi desteklenmesi gereken yayınevlerine bir yenisi daha katıldı: Alan Yayıncılık.

Ülkemizde **Cinayeti Gördüm** adıyla gösterilen, Michelangelo Antonioni'nin ünlü **Blow-Up** 1967 filmine kaynaklık eden öykünün de içinde yer aldığı, Arjantinli yazar Julio Cortazar'ın öykülerinden derlenen **Büyüdükçe-Blow-Up** (Les Babas del diablo-Şeytanın Salyaları), Alan Yayıncılık'ın çağdaş edebiyat dizisinde yayımlandı. 1914 Brüksel doğumlu, Arjantin'in yetiştirdiği en büyük yazarlardan biri sayılan Julio Cortazar, 1950'lerden sonra yerleştiği Paris'te ölene değin (Mart 1984), edebiyatın yanı sıra sürekli sinemayla da ilgilenmişti. Teknik açıdan "sinematografik" özellikler gösteren Cortazar'ın öykülerinden derlenen **Büyüdükçe**'yle Borges, Amado, Marquez, Fuentes, Llosa, vb. gibi Latin Amerikalı yazarlardan sonra, Avrupa'ya göç etmeyi ve "sürgünlüğü" yeğlemiş bir başka usta yazar daha Türk okuyucusunun karşısına çıkmış oluyor. Bütün gerçek sinemaseverler ve Antonioni hayranları, sanırız David Hemmings'le Vanessa Redgrave'in oynadıkları bu ünlü filme esin kaynağı olmuş, güçlü, sarsıcı Julio Cortazar öyküsüne (ve öykülerine) ilgisiz kalamayacaklardır...

SİNEMA KURAMLARI

Dost Yayınları

Seçil Büker ile Oğuz Onaran'ın birlikte derledikleri Sinema Kuramları adlı kitap Dost Yayınları tarafından yayınlandı.

Derleyicilerin önsözde belirttikleri gibi kitapta belli başlı kuramcılardan yazıları ikinci elden kaynaklardan alıntı yapılarak bir araya getirilmiş.

Sözlükçe ile bir de dizinin yer aldığı kitapta Pudovkin'in Yoğrumsal Gerçek, Ayzenştayn'ın Film Biçimine Eytişimsel Bir Yaklaşım, Kaufman'ın Sinema Çözümlemesi, Arnheim'in Film ve Gerçeklik, Kracauer'in Temel Kavramlar, Bazin'in Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi, Henderson'un İki Tür Film Kuramı, Perkins'in İlk Film Kuramcılarının Eleştirisel Tarihi, Carroll'un Sinema Kuramının Çözümlenmemiş Sorunları, Metz'in Dil Dizgesinden Sinema Diline, ile Sinematografik Dil Kavramı Üzerine, Wolle'in Sinema ve Göstergebilim, Harman'ın Göstergebilim ve Sinema, Eco'nun Sinemanın Göstergebilime Katkısı Üzeri-

ne adlı yazıları yer alıyor.

Kitapta yer alan yazıları dilimize Nijat Özön, Oğuz Onaran, Seçil Büker, Erol Mutlu, Nilgün Abisel tarafından çevrilmiş.

CARLOS SAURA

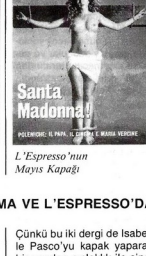
Afa Yayınları

Osman Şahin'in yazdığı ve Erden Kıral'ın yönettiği Ayna filminin senaryosu ile sinema yayınlarına başlayan AFA, bu kez de ülkemizde Sinema Günleri'nde gösterilen Kanlı Düğün ve Carmen filmleriyle tanınan Carlos Saura'nın kitabını yayınladı.

Hans M. Eichenlaub'un kaleme aldığı kitapta ünlü İspanyol yönetmen Carlos Saura'nın çeşitli dönemlerde yaptığı söyleşilerle, biyografisi ve filmografisi yer alıyor. Ayrıca filmleri uzun uzadıya jenerikleriyle birlikte tanıtılıyor. Kitapta İspanya'daki Film Sansürü üzerine bir makale de bulunuyor.

Gelişim Sinema'nın Şubat Kapağı

Panorama'nın Mayıs Kapağı



L'Espresso'nun Mayıs Kapağı

ÖNCE GELİŞİM SİNEMA'DA SONRA PANORAMA VE L'ESPRESSO'DA

Gelişim Sinema dergisinin kapak konuları övgüler denli seyrek de olsa eleştiriler de alıyor.

Övgülerin yanı sıra eleştiri aldığımız bir kapak konumuz da şubat sayımızdaki çarmıha gerilmiş Isabelle Pasco oldu. Birçok okurumuz kapağın çok güzel olduğunu belirtiriken, bir diğer kısmı ise bu tür kapağı ciddi bir sinema dergisine pek yakıştıramadıklarını açıkladılar.

Oysa ki dergimizin yayın kurulunun üzerinde titizlikle durduğu bir konu da kapaklar oluyor. Bu konu üzerinde grafiker arkadaşlardan genel yayın yönetmenimize, yazişleri müdürümüzden sayfa düzenleyicimize dek herkes en iyisini, en güzelini ve de en fonksiyonelini seçmek için saatlerce tartışıyor. Tartışmalarda kapağın estetik olmasının yanı sıra, fonksiyonel-güncel olması, ve derginin genel çizgisine aykırı düşmemesi gibi birçok konular gündeme getiriliyor.

Isabelle Pasco'lu kapak da böyle bir tartışma sonucu en fazla oyu toplayarak yayınlandı. Kapağın yayınlanma nedenleri arasında estetik olması, yeni bir oyuncunun güncel bir filmi olması ve çıplaklığa rağmen derginin tavrı ile bağdaşmayacak bir pornografik ve erotik unsurları taşımaması ağırlık kazandı ve sonuçta şubat sayımızın kapağı oldu.

Bizden üç ay sonra yayınlanan Italya'nın iki ünlü siyasi dergisi L'Espresso ile Panorama ise kapak konusundaki seçimimizin ne denli doğru olduğunu bizleri eleştiren okurlara adeta kanıtladı. Çünkü bu iki dergi de Isabelle Pasco'yu kapak yaparak bir yandan çıplaklık ile sinemayı öbür yandan ise din ile sinemayı bir araya getirip bu tür fotoğrafların ağırbaşlı dergilerde bile yalnızca görünümleriyle değil yorumlarıyla da kapak olabileceğini ortaya koydu.

Evet... Bir bilgenin "Fazla tevazu gösterme sahici sanırlar" dediği gibi, biz de tevazuyu bir yana bırakıp, sonuçta yüksek tirajlı bu iki siyasi dergiden daha evvel davrandığımızı söyleyebiliriz.

DÜZELTME

Geçen sayımızda yayımlanan ***Toplumsal Gelişme ve Sinemamız*** *sempozyumu yazısında,* ***Alim Şerif Onaran****'ın 47. sayfadaki konuşması, anlamı bozacak bir dizgi yanlışıyla dizilmiştir, doğrusu aşağıdaki gibi olacaktır. Düzeltir, Sayın Alim Şerif Onaran'dan ve okuyucularımızdan özür dileriz.*

"ALİM ŞERİF ONARAN: İnsan hakları var, kişisel özgürlükler var ve kamu özgürlükleri var. Bunun yanı sıra devletin de kamuyu korumak gibi bir görevi var. Taa, Jean-Jacques Rousseau'dan beri hepimizin bildiği bir şey var. Güya, zımni olarak bir içtimat mukavele vardır, yani yönetenle yönetilen arasında bir mukavele vardır..."

SİNEMA VE VİDEO KANUN TASARISI ÜZERİNE GÖRÜŞLER ÇELİŞKİLİ

Türkiye Büyük Millet Meclisi Adalet Komisyonu'nda kabul edilen Sinema ve Video Eserleri Kanunu birçok yönleriyle gerek videocular ve gerekse sinemacılar tarafından değerlendirilmeye başlandı.

Video Yapım ve Yayım Sanayiciler Derneği Başkanı Ömer Giray yaptığı bir basın toplantısında öneriyi sinema işletmecileri yapımcıları ve ithalatçıların özel menfaatlerini korumak amacıyla hazırladığını iddia ederek bu konuda şunları söyledi.

"Yabancı filmler için istenen ortalama 10 bin dolar (5.5 milyon lira), Türkiye'deki video sanayiini öldürür. Bu konuda 8 bin işyerinde yaklaşık 60 bin kişinin çalıştığını ve yasal işyerlerinden devletin kazandığı vergileri düşünürsek, bu kanunun yanlış sonuçlar doğuracağını kolayca anlayabiliriz. Bu kanun gerçekleştiğinde Türkiye'de video olayı bitecektir. 'Çantacı' diye tabir ettiğimiz kaçak video kiracıları türeyecektir. Yurt dışına akacak dövizler de ayrı bir konu. Sonuçta bu durumdan tekelleşme doğacak, bugün 300 lira ödeyerek seyredebildiğimiz kaliteli filmler yerine, 3. sınıf bir filmi izleyebilmek için 5 bin lira ödemek durumunda kalacağız."

Film İthalat ve İşletmecileri Derneği Başkanı İsmet Kurtuluş ile Genel Sekreter Erol Silanoğlu da yaptıkları bir açıklama ile videocuların kanun önerisi üzerindeki iddialarının asılsız ve yersiz olduğunu belirttiler.

Kurtuluş ile Silanoğlu'nun bu konu üzerindeki açıklamaları ise şöyle:

a- TBMM Adalet Komisyonu'ndan geçen kanun tasarısının adı "SİNEMA VİDEO ESERLERİ" yasasıdır. Tasarıda sinema ve video eserlerinin yapımı, ithali ve gösterilmesi aynı esaslara bağlanmakta, sinema veya videoya bir ayrıcalık tanınmadığı görülmektedir.

b- Bu kanun yürürlüğe girdiği zaman, kaset kiralarının 5.000.- TL. civarında olacağı, kamuyu tasarı aleyhine tahrik etmek amacı ile sorumsuzca söylenmiş bir yalandır. Halen video kulüpler, yerli filmler için telif hakkı ödedikleri halde, yerli film video kaset kiralarının 300.- /400.- TL. olması, kanun çıktığında kaset kiralarının 5.000.- TL.'ye çıkmayacağının en büyük delilidir. Diğer yandan, yurt dışından alınacak video filmlerinin beherinin telif hakkına ödenecek azami 8.000/10.000 $.lık bedel, Visad Sayın Başkanı'na göre yurt içinde faaliyet gösteren 8.000 video kulüpten yanlızca 3.000 kulübe dağıtıldığında, her kulübe bir film için düşecek telif hakkı yükü 3.-/3.5 $ yani (1 $ = 525.-) 1575.-/1.900.- TL.dir. Bir video kulüpte bir filmi 1 sene içinde 100 kere kiraya verdiğini varsayarsak, her kiralama olayında telif bedelinin 20.- TL.yi geçmeyeceği kolayca hesaplanabilir. Buna göre kaset kiralarının 5.000.- TL.ye nasıl çıkacağını biz de merak ediyoruz.

c- Telif haklarının ödenmemesi nedeniyle, Hazine'nin de gelir kaybı olmaktadır. Gelir ve Kurumlar Vergisi gerçi, telif hakkı bedelinin % 35'i Maliye'ye ödendikten sonra, kalan % 65'i telif hakkı sahibine ödenir. Örnek olarak, Türkiye için 8.000.- $.a alınan bir filme ait telif hakkı bedeli, eser sahibine gönderilirken, bunun % 35 tutarı olan 2.800.- $ karşılığı TL.si stopaj yapılarak maliyeye yatırılır, bakiye 5.200.- $ ise transfer edilir. Visad Derneği Başkanı'nın beyanında varolduğu belirtilen 6.000 video filmi için teklif hakkı ödenmemesinden dolayı Hazinenin kaybı; 6.000 adet film 2.800.- $ stopaj = 16.800.000.- $ karşılığı 8 milyar 820 milyon Türk Lirası'dır Diğer yandan, Hazinenin bunların ithalinde alması gereken gümrük ve ilgili vergilerden dolayı kaybı da burada söz konusu edilmemiştir.

d- Visad Derneği Başkanı Sayın Giray'ın 8.000 işyerinde 60.000 kişinin çalıştığı yolundaki beyanı da gerçekleri yansıtmamaktadır. Bu beyana göre ortalama olarak her kulüpte çalışan sayısının 7.5 kişi olması gerekir. Genelde video kulüpte 1 veya 2 kişiden fazla çalışan bulunmamaktadır. Ve gene genelde, video kulüpler müstakil işyeri olarak değil, mevcut bir işyerinin bir bölümünde faaliyet göstermektedir. Dolayısıyla bu iş kolunda 60.000 kişinin çalıştığı da gerçek değildir.

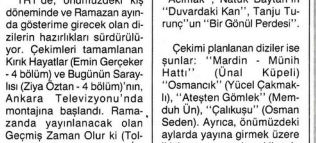
e- Türkiye bir hukuk devletidir. Ve bu konuda uluslararası yükümlülükleri vardır. Hiç kimsenin hak sahibi olmadığı bir eseri, kasten ve bilerek hak sahibiymiş gibi tasarruf etmeye, bunu ticari amaçla kullanmaya, bunun üzerinden haksız bir kazanç temin etmeye hakkı yoktur. Bir fikir ve sanat eseri olan sinema ve video eserlerine ait hakları, bu eser korsanlarına karşı korumak için gerekli yasal düzenlemeleri yapmakta devletimiz geç bile kalmıştır.

VİDEOCULARA BASKIN

Merkezi Londra'da bulunan Rank Video Film Şirketinin Türkiye temsilcileri tarafından önde gelen video kulüplere yapılan baskınlar video piyasasında tedirginlik yarattı.

Dağıtım hakları Rank Video'ya ait olan video filmlerin kasetlerinin yanısıra çoğaltım aygıtlarına da el konulan video kulüplerin temsilcileri, video film hakları satın alınmasına ilişkin yasal bir düzenlemenin bulunmadığını, istese-ler bile yabancı şirketlere ait filmlerin gösterim haklarını alamayacaklarını belirttiler. Yasal düzenleme olmadan video kulüplere yapılan baskınların piyasada büyük bir tedirginlik yarattığını kaydeden kulüp yetkilileri, belirsizlik sonucunda video piyasasında bir daralma görüleceğini, bu durumda güçlü kişi ve kuruluşların tekelleşmeye giderek piyasaya egemen olacaklarını öne sürdüler.

Video kulüplerin biraraya gelerek, sağlıklı bir video film piyasası için çözümler bulmaları, karşasalığı önleyecek en geçerli yol alarak gözüküyor.



TRT BÜLTENİNDEKİ YANLIŞ

TRT'nin sinemayla ilgili kişileri onca eleştiriye ve uyarmaya rağmen yine bildikleri gibi gelişi-güzel çalışmaya devam ediyorlar. Örneğin bu kurumun yayınladığı bültende bırakın yabancı filmleri bir yana Türk filmleriyle ilgili bilgiler ve tanıtmalar bile bir sürü yanlışlıklarla dolu. Bunun en ilginç örneklerinden biri de Gazi Kadın filmiyle ortaya konuluyor. TRT'nin yayınladığı bültende, filmin yönetmeni olarak Osman Fahir Seden yerine Orhan Aksoy gösterilmiş. Yönetmenlere yapılan saygısızlık bir yana acaba hiçbir yetkili milyonlarca kişiye gösterilecek olan bu filmi izleyip doğrusunu görmemiş mi diye bir soru geliyor akla...

TV'NİN YENİ PROJELERİ

TRT'de, önümüzdeki kış döneminde ve Ramazan ayında gösterime girecek olan dizilerin hazırlıkları sürdürülüyor. Çekimleri tamamlanan Kırık Hayatlar (Emin Gerçeker - 4 bölüm) ve Bugünün Saraylısı (Ziya Öztan - 4 bölüm)'nin, Ankara Televizyonu'nda montajına başlandı. Ramazanda yayınlanacak olan Geçmiş Zaman Olur ki (Tolgay Ziyal)'nin montajı ise İstanbul'da sürüyor.

Henüz çekim aşamasında olan diziler ise Hüseyin Karakaş'ın yönettiği 12 bölümlük "Yarın Artık Bugündür", Orhan Aksoy'un yönetimindeki "Acımak", Natuk Baytan'ın "Duvardaki Kan", Tanju Turunç"un "Bir Gönül Perdesi".

Çekimi planlanan diziler ise şunlar: "Mardin - Münih Hattı" (Ünal Küpeli) "Osmancık" (Yücel Çakmaklı), "Ateşten Gömlek" (Memduh Ün), "Çalıkuşu" (Osman Seden). Ayrıca, önümüzdeki aylarda yayına girmek üzere iki tiyatro oyunu da çekilecek. Bu oyunlar Ankara Televizyonu'nca hazırlanan, Cüneyt Gökçer'in sahneye koyup Okan Uysaler'in çekeceği "Tarla Kuşuydu Juliet". Hüsamettin Ünlüoğlu'nun İstanbul'da çektiği "Soytarı".

LÜTFEN BİRAZ DAHA DİKKAT

BERK BİRİNCİ

Türk sinemasıyla ilgili araştırma-incelemelerin gerek nitelik ve gerekse nicelik açısından oldukça yetersiz olduğu bir gerçek. Sinemanın uzun yıllar bir panayır eğlencesi olarak değerlendirilmesi, daha sonra da bu alanda çalışmalar yapanların işi gereği gibi ciddiye almamaları geçmişten günümüze yeterli sayıda belgenin aktarılmasını güçleştirmiş, hatta yok denecek sayıya indirmiştir. Öte yandan bu alanda çalışma yapmak isteyenlerin yayıncılık politikası nedeniyle, yaptıkları çalışmaların ayrı kapsamda yayınlanma tedirginliği, işi cazip olmanın ötesinde, gereksiz ve karşılıksız bir uğraş haline dönüştürmeye yetmiştir.

Günümüzde- ve ne yazık ki çoğu sinemayla ilgili kuruluşlarda- yapılan tezler ya da araştırma-incelemeler tüm bu nedenlerden ötürü birtakım eksikliklerin yanı sıra hatırı sayılır yanlışlar da içermektedir. Örneğin Milliyet Sanat Dergisi'nin 119 sayısında Esra Biryıldız imzasıyla yayınlanan **1950'den Günümüze Türk Basınında Film Eleştirisi** adlı yazı da birtakım yanlışları taşımaktadır. Üstünkörü bir araştırmayla bile önüne geçilecek olan yanlışların büyük bir kısmı ise, ne yazık ki görülmemiş ve bu bilgilerde gözükmektedir. Bu yanlışları ve eksikleri şöyle sıralayabiliriz:

Sayın Biryıldız çalışmasının bir yerinde **1966'da Yeni Sinema adlı dergi yayınlanıyor, bu dergi sinema yazılarının yanında film eleştirileriyle de meraklılara seslenıyordu. Aynı dergi daha sonra Özgür Sinema ve daha sonra Ulusal Sinema adlı iki derginin doğmasına yol açtı,** diyor ve dipnot olarak da Burçak Evren'in bir makalesini gösteriyor. Sayın yazar makaleyi biraz dikkatlice okumuş olsaydı Özgür Sinema ile Ulusal Sinema'nın iki dergi değil, tek bir dergi olduğunu ve yalnızca adını değiştirerek yayınını sürdürdüğünü fark edebilirdi. Bir başka yerde ise Çağdaş Sinema'da film eleştirileri yayınlanıyor diyor. Oysaki bu derginin hiçbir sayısında film eleştirisi yayınlanmamıştır. Öte yandan Genç Sinema dergisinin ömrünün kısa olduğunu söylüyor. Bu türde yayınlanan diğer dergilerle kıyaslandığında Genç Sinema'nın pek de kısa ömürlü olduğu söylenemez. Yine aynı yazıda Burçak Evren'in Yeni Ortam ve Ulus'ta film eleştirileri yazdığı belirtiliyor. Oysaki Evren, Ulus'ta hiç film eleştirisi yazmamıştır.

Milliyet Sanat Dergisi'nin 1973'te yayınlandığı ima ediliyor (oysaki ilk sayısı 29 Eylül 1972'de çıktı) ve yazarları arasında Nezih Coş ile Ali Ulvi Uyanık sayılmıyor.

Yine aynı şekilde Nezih Coş'un Gösteri ve Gelişim Sinema'da film eleştirileri yazdığı belirtiliyor. Oysaki sayın Coş her iki dergide de film eleştirisi yazmamıştır. Ayrıca Film Market dergisinde de film eleştirilerinin yayınlandığı söylenemez. Bu arada Burçak Evren'in Günaydın'da değil de Saklambaç gazetesinde eleştiriler yazdığını, Milliyet gazetesinde yazanların arasında Halit Refiğ'in de bulunduğunu bu eksik ve yanlışlara ekleyebiliriz.

İki sayfalık yazıda eksik ve yanlış olanlar bu kadarla da kalmıyor. Ben sadece birkaçına değindim. Görüldüğü gibi ufak bir zahmetle bile bu eksiklik ve yanlışların tümü giderilebilirdi. Ama ne var ki sayın Biryıldız böylesine bir zahmete girmemiş. Ciddi bir sanat dergisi ise yazıyı olduğu gibi basmayı yeğlemiş.

Kuşkusuz amacımız ne sayın Biryıldız'ı, ne de bu yazıyı yayınlayan dergiyi rencide etmek. Yalnızca sinemamızda zaten çok az sayıda olan bu tür çalışmalarla yarınlara yanlış ve eksik bir şeyler bırakmayı karınca kararınca önlemeye çalışmak.

Evet... Türk sinemasıyla ilgili araştırma-inceleme yapalım ama, lütfen biraz daha titiz, biraz daha ciddi olarak.

videotheque yöneticisi atıl ant ile söyleşi

DOĞRU DÜRÜST FİLMİ SİNEMADA İZLEYİN

MUHİTTİN SİRER

Atıl Ant Videotheque'nin sahibi ve yöneticisi. Videotheque ülkemizde geçmişi pek uzun olmayan video olayının sinema sanatı açısından önemli bir kuruluşu. Kâr getirme şansı pek yüksek olmayan sinema klasiklerini ya da piyasaya yeni çıkmış ama ticari açıdan parlak olmayan yeni filmleri bu kuruluşun İstelerinde bulmak mümkün. Videoya sinema açısından yaklaşan Videotheque'in sahibi ve yöneticisi Atıl Ant ile video-sinema ilişkisini, video kaset korsanlığını, sansürü konuştuk...

●*İki günde bir video olayının sinemayı batırdığı söyleniyor. Sizin bu konuda söyleyeceğiniz bir şey var mı?*

"Batmaz, batmaz merak etmeyin. Sinema ne badireler atlattı, batmadı da şimdi video yüzünden mi batacak? Olayın aslına bakın. Video ne sunuyor insanlara? Sinema filmlerini. Niye batırsın ki sinemayı? Tam tersine video sinemaya müşteri hazırlıyor. Ama kaliteli müşteri hazırlıyor. Eskiden radyo, televizyon, müzik seti yokken, konserler daha sık düzenleniyordu ve biz konserlere daha sık gidiyorduk. Şimdi eskisi gibi konser düzenlenmiyor, biz de o kadar çok konsere gitmiyoruz. Ama kaliteli bir konser söz konusu olduğunda gitmemezlik ediyor muyuz?

"Video sinema izleme alışkanlığı yaratıyor anlamıyorsa. Bu alışkanlığa karşı olan varsa, o başka. Ama böyle bir alışkanlığın yaygınlaşması sinema zevkinin incelmesi çok hoş bir gelişme. Aslında videoda film izlemekle büyük ekranda film izlemenin keyfi aynı değil. Doğru dürüst film geldiği zaman ben de gidip sinemada izliyorum. Siz de öyle yapın. Ama sinemacılar az verip çok almak istiyorlar. Kaç tane doğru dürüst sinema var Türkiye'de? Kaç sinemada doğru dürüst film gösterme makinesi var? Tabii ki evinde seyretmeyi yeğliyecek insanlar. Ne veriyorsunuz ki, ne istiyorsunuz? Film ithalcileri düzgün film getirdiklerinde gayet iyi iş yaptılar.BeingThere,Flashdance, E.T., Missing en iyi örnekleri. Bu saydığım bütün filmler video kulüplerde vardı. İnsanlar gidip büyük ekrandan izlediler. İşte size öcü. İyi film, iyi müşteri, iyi para. Bir sürü sinema ithalcisi eskiden Hong Kong filmlerini bedavaya alıp getiriyorlardı ve iyi para kazanıyorlardı. Şimdi de Hong Kong filmleri getiriyorlar ama para kazanamıyorlar. Onlar aslında Türkiye'deki gelişmeyi göremiyorlar. Sorunları budur. Durumu kavrayabildikleri anda videonun sinemanın rakibi değil yandaşı olduğunu da fark edeceklerdir."

●*Peki, video kitap okumayı da engellemiyor mu yani?*

"Allahaşkına Türkiye'de daha önce kitap okunuyor muydu ki? Kitap alışkanlığı yok bizim ülkemizde. İhtiyaç duymuyor insanlar kitap okumaya. Pahalılık kabul edilebilecek gibi bir mazeret değil. Bir kişi geliyor, haftada 4 ya da 5 video kaset izliyor 2 bin liraya verip gidiyor. En kabadayı kitap 400-500 lira. Kitap pahalı diyorlar. Komik. Türkiye'de kitap çok ucuz, bedava.

"Ben inanıyorum ki, video alışkanlığı sonunda kitap okuyucusu da yaratacak Türkiye'de. İyi ile kötüyü ayırt etmeyi öğrenecek insanlar. Video kaset izlerken sinema filminin aksine beyin yıkama faaliyetinden kurtuluyorsunuz. Yıldız şişirmesi yok. Konu ön planda. İnsanlar birbirlerine izledikleri video kaseti anlatırken hep konusunu anlatıyorlar. Sonra yönetmen geliyor gündeme. Kimin filmi, nasıl yapmış, nasıl çekmiş, neyi ön plana çıkarmış bunlar konuşuluyor. Tabii bu arada iyi oyuncular da bu tür konuşmalardan oyunculuk açısından nasiplerini alıyorlar. Kitap konusunda da aynı şey geçerli. Konu, yazar, tipler... Video kitap yaklaşımı için uygun bir araç konumuna geçiyor giderek. Bir tür eğitim diyelim buna.Video izleyiciyi eğitiyor ve onu okumaya, daha çok okumaya yönlendiriyor. Madalyonun bu yüzünü unutmamak gerek."

●*Video yasası çıkartılıp video kasetlerine sansür de mi uygulanmasın?*

"Bakın, biz daha elimizin içindeki aletin nimetlerinin farkında değiliz. Aslında bu video özellikle bizim ülkemizde çok büyük bir hizmettir. Olmasaydı, bu teknoloji Türkiye'ye gelmeseydi ne olacaktı? Hepimiz 100 film seyredip gidecektik. Milos Forman'ın beş Oskarlı "Guguk Kuşu" çevrildiğinden aşağı yukarı on yıl sonra sinemalara geldiğinde nasıl isterik çığlıklar attığımızı, ağzımız sulanarak izlediğimizi hatırlayanlar var mıdır acaba? Şimdi önümüzde Taviani kardeşlerin Kaos'u var. Scola'nın Le Bal'i var. Ferreri'nin Le Futur est Femme'i var. Marquez'den filme alınan Erendira var. Saymama gerek var mı? Ama anlamadığım bir şey var. Evet yıllarca sinemada sansüre karşı çıkanlar şimdi video kasetlerine de sansür uygulansın, onlar da sinemayla eşit şartlarda yarışsınlar diye bağırıyorlar. Bir insan sansüre ya karşıdır ya değildir. Bu konu insanların kafalarının içinin aydın olup olmamasıyla ilgili bir sorundur. İnsanın sansür konusundaki anlayışı filmin sinema ya da video filmi oluşuna göre değişiyorsa yazıklar olsun o insana, o insanın kafasının içine. Sinemada asla görülme şansı olmayan bir filmi video kasette izlenebiliyor diye kıskanmanınne anlama gelidiğini ben söylememiş olayım, çünkü çok net anlaşılıyor.

"Aslında sansür, sansür diye bağıranların amacı açık. Video kulüpleri kapattırmak istiyorlar. Zamanında bu olanağı ellerinden kaçırdılar. Video piyasası onların dışında birtakım insanların elinde gelişti. Terbiyeli, terbiyeli sonuçları kabullenmek varken sinir oluyorlar, uykuları kaçıyor. Video sansürlü de olsa, sansürsüz de olsa aslında yönetmenler, oyuncular ve sinema

yazarları için büyük olanak. Eğitici bir teknoloji. Herkes kendi payına düşeni öğreniyor videodan. Ne güzel! Yabancı dergilerden başkalarının fikirlerini öğrenmek yerine söz konusu filmin kendisini görüyorlar ve o film hakkında kendi fikirleri oluyor. Buna niye itiraz ediyorlar anlamak mümkün değil!"

●*Siz Türkiye'nin önemli video kuruluşlarından birisiniz. Bu konu da aslında çok tartışılıyor. Siz de korsan musunuz?*

"Siz değil misiniz? Bu ülkede kim korsan değil ki? Türkiye'de kitap yayımcısı da, dergi yayımcısı da, video kaset yayımcısı da, herkes korsan. Aslında bu konuda ilginç bir gerçek var. Yabancılar bu korsanlığı hoş görüyorlar. Hesap açık. Türkiye'de 1,5 milyon video cihazı var deniyor. Rakam bu. Bu aletin tanesi 300 bin deyin. Hesaplaması biraz zor ama tam 450 milyar Türk Lirası yapıyor, ayıptır söylemesi Yaklaşık 1 milyar dolar gibi bir şey yapıyor. Bu paranın yüzde 70'i yabancılara gidiyor. Bu alet durduk yerde alınmıyor ki! Videonun alınması için video kasetinin de makul bir fiyata alınabilir olması lazım. Bir bildikleri var herhalde ki, hiç ama hiç video kasetlerinizin telif hakkı ne oluyor diye gözükmüyorlar ortalıkta.' Maria Braun'un Evliliği ' filmi oynadı Türkiye'de. Bizde de kaseti vardı. İthalci telefon etti. Ben bu filmin gösterim hakkını satın aldım. Şimdi ne olacak dedi. Video hakkını da aldınız mı diye sordum. Hayır dedi. Alsınlar filmlerin video gösterim hakkını, gelsinler ödeyelim paralarını. Bu kadar basit."

●*Siz neden videocu oldunuz?*

"Türkiye'de arabesk artık zirve noktasını geçti. Hâlâ hakim gibi görünüyorsa da, insanlar artık bu kültür türünden, yozluklardan bıktılar. İyi şeyler istiyor insanlar. Bu yüzden Videotheque dünyanın hiçbir yerinde ticari olmayan filmleri ticari bir platformda sunuyor. Mesele Türkiye'deki gelişmeyi kestirebilmektir. Ülkemizde yeni bir kültür alıcısı var. Bu yüzden Afa Yayınları'nı kurduk. Afa Yayınları'nda Avrupalı aydınlar için hazırlanmış, Türkiye'de henüz kitapları bile yayınlanmamış yazarları inceleyen kitapları çevirip yayınlıyoruz. Yakında sinema yönetmenlerini inceleyen kitap dizilerine başlayacağız. Zerre kadar korkumuz yok. Çünkü Türkiye'de bu kültürün alıcısı olduğunu biliyoruz.

"Aydınlarımız videodan korkuyorlar, şikâyet ediyorlar. Çünkü dört-beş adamın hakkı sanıyorlar kaliteli şeyleri izlemeyi. Kalite talebinin ne kadar yaygın olduğunu fark edemiyorlar. Oysa Videotheque ülkemizdeki bu kalite talebinin ürünüydü. Teknolojik gelişmelerin olumlu sonuçlara yol açması kaçınılmaz bir gelişme. Kaliteyi savunmak lazım. Godard'ın hasılat rekorları kırmayacağını bile bile savunmak lazım. Carmen'i savunmak lazım. Haksız mıyım?"

●*Haklı musunuz?*

"Fena halde haklıyım. Nostalji değil teknolojik gelişme getirecek kaliteyi. Yaşayan görecek."

Atıl Ant ile bu söyleşi Videotheque yöneticisi iken yapılmıştı.

GELİŞİM
SİNEMA
AYLIK SİNEMA—VİDEO DERGİSİ

YILLIK
ABONE BEDELİ: 3700 -TL.

Yukarıda belirtilen abone bedelini
SÜRELİ YAYINLAR A.Ş. 128139 No'lu posta çeki
hesabına havale ettim, havale makbuzunun bir kopyası ilişiktedir.

ADRESİM:

Soyadım: ..... Adım: .....
Sokak ve No.: .....
Şehir: .....

VİDEO

Hazırlayan:
İBRAHİM ALTINSAY

ELECTRIC DREAMS

***Yönetmen:** Steve Barron. **Senaryo:** Rusty Lemorande. **Görüntü yönetmeni:** Alex Thomson. **Müzik:** Giorgio Moroder. **Oyuncular:** Lenny Von Dohlen, Virginia Masden, Maxwell Caulfield. **Kompüter'in Sesi:** Bud Cort. ABD (20 th Century Fox) yapımı, 1984. 97 dakika.*
FİLM: • Görüntü-ses: • Altyazı: ••

Kompüterler çağdaş yaşamın ayrılmaz parçaları ve dolayısıyla sinemanın gözde tema-sı haline geldi bile... Denetimden çıkmış bilgisayarlar, ilk kez Kubrick'in **2001**'ndeki HAL'le etkili bir biçimde ele alınmıştı. Sonra sayısız bilimkurgunun konusu oldular, günlük yaşama girdikçe de güncel konulu filmlere yerleştiler. Ve tabii, insanla kompüter arasındaki ilişki de en çekici güldürü temalarından biri oluverdi. Hemen akla bu yıl sinemalarda izlediğimiz **Süperman III** geliyor.

Electric Dreams ise insanlık belirtileri gösteren, yani insan gibi duyguların tepki gösteren bir ev kompüteri üzerine bir çeşitleme... Pratik ve yetenekli sayısız ev kompüterinden biri olan Edgar, çello çalan komşu kıza, önce müziğine karışarak kur yapıyor, sonra da sınırsızlam aşık oluyor. Ve tabii bunu, kendine özgü ilanı aşk ve kıskançlık göstereri izliyor...

Steve Barron, bu elverişli ve zengin konuyu fazla derine inmeden, yüzeysel ama hareketli bir anlatımla perdeye getiriyor. Çağdaş yaşamın çılgın bir farsı olabilecekken film, elindeki fırsatı hovardaca harcayan sıradan bir yapıma dönüşmüş. Ancak filmin ana müzik parçası ve çelloyla kompüterin atıştığı bölümler eğlendirici...

ÖZEL BİR GÜN

***Yönetmen:** Ettore Scola. **Senaryo:** Ettore Scola, Ruggero Maccari: **Görüntü yönetmeni:** Pasquale de Santis. **Müzik:** Armando Travoiola. **Oynayanlar:** Marcello Mastroianni, Sophia Loren, John Vernon. İtalyan-Kanada ortak yapımı, 1977. 106 dakika.*

FİLM: ••• Görüntü: •• Ses: ••

Simdilerde arka arkaya birbirinden ilginç yapıtlar veren İtalyan usta Scola'nın ülkemizde de gösterilen ve kendisine uluslararası ün kazandıran filmi... Scola, uzun yıllar İtalyan piyasa filmlerine bu arada nitelikli yapımlara da senaryolar yazmış, birçok İtalyan oyuncunun sinemadaki tipini ve "janr"ını belirlemiş bir sinema adamı... Yönettiği filmler de her şeyden önce senaryolarının sağlamlığıyla öne çıkıyor. Senaryolarında, tipik olanla atipik olanı, toplumsal olanla bireysel olanı ve kimi kez de tarihsel olanla tarihin dışarıda bıraktıklarını, sürükleyici bir entrika üzerinde birleştiriyor Scola. Buradan yola çıkarak da, politik, toplumsal ve tarihsel özelliklerinden önce verdiği seyir zevkiyle izleyiciyi saran, kıvrak, canlı bir anlatım geliştiriyor. Bu açılardan **Özel Bir Gün** Scola sinemasının tipik bir örneği...

Hitler'in İtalya'yı ziyaret ettiği 8 Mayıs 1938 günü, en büyük güç gösterisinde bulunan ve kendini gücünün doruğunda hisseden faşizmin karşısında, eşcinsel bir aydınla, sistemin değer ve ölçülerini sorgusuz kabullenmiş beş çocuklu bir ev kadının ilişkisini çıkartıyor Scola. Belgesel görüntülerle açılan ve alıcının sanki dans ettiği altı dakikalık bir çekimle, faşizmin refah örneği blok apartmana giren film, bundan sonra faşizmin totalitarizmi ile, iki sıradan insanın şahsında, insansal duyguların ve niteliklerin bir kavgasına dönüşüyor. Dışarıdan gelen kitlesel bağnışlara ve Stalinizmde olsun Faşizmde olsun totaliterizmin mekanı olarak yücetilen blok apartmanın mimarisine karşı, bir kitabın sizeleri, damdaki çamaşırların uçuşmasını vb.'ni ileri sürüyor Scola. Usta görüntü yönetmeni de Santis'in, duvarların solukluğu üzerine törene gidenlerin karasını bir siyah-beyaz tadıyla düşürdüğü, buna karşın odaların içinde sıcak bir sarıyı yeğlediği görüntü çalışması, ayrıca merdivenlerin, dominin ve binanın emperyal özelliklerinin kullanımı, filmin temel temasını açımlıyor. İtalyan sinemasının ünlü ikilisi Mastroianni ve Loren'in nitelikli oyunları da, bir sürü yan tema içeren bu totaliterizm teşhirini, kusursuz bir sinema örneği haline getiriyor. Ve böylece Scola, neyin anlatıldığının değil, nasıl anlatıldığının sinemada önemli ve asıl olduğunu görkemli bir biçimde kanıtlıyor.

JONATHAN LIVINGSTONE

***Yönetmen:** Hall Bartlett. **Senaryo:** Kendi romanından Richard Bach. **Görüntü yönetmeni:** Jack Couffer. **Müzik:** Neil Diamond, Lee Holdridge. **Konuşanlar:** James Francicus, Juliet Mills. ABD (Paramount) yapımı, 1973. 114 dak.*

FİLM: • Görüntü: ••• Ses: ••

Richard Bach'ın, milyonlarca kişi tarafından okunmuş ünlü romanının uyarlaması... Genç bir martının, daha yükseklere tırmanma ve daha hızlı uçma tutkusuyla sürüsünü terk edişini anlatan roman, Jonathan Livingstone adlı martının iç dünyasını olağanüstü bir sıcaklıkla yansıtışıyla okuyucuyu sarıyordu. Bach'ın metni, insan toplumuna getirdiği alegorik eleştiriden, sınırlamalara karşı serüven ruhunu yüceltişinden ve çevre kirlenmesi gibi yan temalarından öte bir yaşam destanıydı.

Yine Bach'ın hazırladığı senaryodan yola çıkmasına karşın Bartlett'in filmi romanın duyarlılığının çok uzağında kaldı. Jonathan'ın iç monologlarını aktaran dış ses son derece etkisiz ve hep dışarıda kalıyor. Sonunda film, Jonathan'ın duyarlılığını yansıtmaktan çok etkili deniz görüntülerini içeren bir belgesele dönüşüyor. Hatta bir yerden sonra, bu filmdeki çalışmasıyla Oscar'a aday gösterilen Jack Couffer'in görüntüleri, Neil Diamond'un hacimli müziği ve sesine eşlik eden peyzajlar düzeyine iniyor.

Böylece, uyarlamanın, yazılı metnin düz bir biçimde görüntülenmesi değil, baştan aşağı parçalanıp yeniden kurulması sorunu olduğu bir kez daha kanıtlanmış oluyor.

THE BIG CHILL

Yönetmen: *Lawrence Kasdan.* ***Senaryo:*** *Lawrence Kasdan, Barbara Benedek.* ***Görüntü yönetmeni:*** *John Bailey.* ***Müzik:*** *Gene S. Cantarnessa;* ***Oynayanlar:*** *Tom Berenger, Glenn Close, Jeff Goldblum, William Hurt, Kevin Kline, Mary Kay Place, Meg Tilly, Jobeth Williams, Don Galloway, James Gillis ABD (Columbia) yapımı, 1983, 105 dakika.*
FİLM: • *Görüntü-ses:* •• *Altyazı:* •

Penn'in, Altman'ın ve John Sayles gibi Amerikan sinemasının genç yıldızlarının filmlerine bakılırsa "geçmiş" ve "dönüş" temaları Amerikan entelektüel sinemasında yeniden rağbet buluyor. Bu temalara genç yönetmenler el altında da dönülen ve ödeşilen geçmiş doğal olarak 1968'ler oluyor. **Kutsal Hazine Avcıları, İmparator** gibi filmlerin senaryolarını yazdıktan sonra **Body Heat**'le yönetmenliğe geçen Lawrence Kasdan'ın, ABD'de bayağı iyi iş yapan **The Big Chill**'i de bu yeni eğilimin tipik bir örneği... :

Üniversitede en yetenekileri olan ama sonra bir baltaya sap olamayıp intiharı seçen arkadaşlarının cenaze töreni nedeniyle, artık otuzlarının ortalarına varmış bir grup insan bir araya geliyor. (Üniversiteli arkadaş grubu Amerikalılar için bayağı önemli bir kolektif demek ki...) 1968'lerin devrimci öğrencisi, şimdilerin ise varlıklı işadamı arkadaşlarının evinde geçirdikleri sonraki iki üç günde bu sekiz arkadaş, geçmişleriyle ve birbirleriyle bunalımlı bir ödeşmeye giriyorlar...

Kasdan'ın filmlerin, ortak geçmişleri olan bir grup insanı aynı eve sokup gençlikleriyle ödeşmeye zorlayışı biçimindeki, Fransızları ve Antonioni'yi anımsatan kuruluşu, Amerikan sineması açısından bir yenilik kuşkusuz. Ayrıca, baştaki sinirli yakın çekimler ve dıştan verilen diyalog da bayağı heyecan veriyor. Ama sonra film, fazlaca yinelenmiş otuz yaş bunalımlarının mızmızca arzı endam ettiği "A Whiter Shade of Pale"i dinleyerek geçmişi yad eden kahramanlarımızın yaşamları ve birbirleri hakkında büyük laflar buyurdukları kadınlardan birinin, ama çocuk isteğiyle yanıp tutuşan arkadaşına kocasını ikram edişi gibi son derece liberal ve pragmatik yollarla sorunların çözülebildiği bir yapıya bürünüyor. Sonuçta, iddialı çıkış noktasına, olan bitene kayıtsız genç kızın varlığında iki kuşağın karşılaştırılması gibi elverişli olanaklarına rağmen, ne 1968 kuşağının tam bir ödeşmesi, ne Amerikan orta sınıflarının ve aydınlarının tam bir eleştirisi, ne de insan varoluşunun (ve yokoluşunun, yani filmde intiharın) tam bir araştırılması olabiliyor **The Big Chill.** Güzelce anlatılmış, yer yer ilginç ama kimseyi fazla rahatsız etmeyen bir yapıt..

KARDEŞİM BENİM

Yönetmen: *Nesli Çölgeçen.* ***Senaryo:*** *Nuri Sezer, Nesli Çölgeçen.* ***Görüntü Yönetmeni:*** *Selçuk Taylaner.* ***Müzik:*** *Metin Değalti.* ***Oynayanlar:*** *Özcan Özgür, Nazan Ayas, Sevinç Pekin, Orhan Çağman, Cengiz Tünay, Baykal Kent, Şevki Özcan. Sene Film yapımı, 1984.*
FİLM: •• *Görüntü:* • *Ses:* •

Nesli Çölgeçen'in bu ilk uzun konulu filmi, Yeşilçam ölçülerinde alışılmadık bir konuyu alışılmadık bir üslupla anlatan sıra dışı bir yapıt... İkinci sınıf bir sinema oyuncusu olan Can Öz'ün (Özcan Özgür) yaşamından kesitler veririken Çölgeçen, düz ama aksamayan, kimi kez de çok özgün duyarlılıklar yakalayan bir anlatım tutturuyor. Bazı sahnelerde belgesel tadı veren bu anlatım, Can Öz'ün köpeğiyle konuştuğu son bölümde, Barmaid arkadaşıyla ilişkilerinde, annesinin ölümünü öğrendiği karelerde son derece etkili... Ayrıca, Can Öz'ün levrek öyküsünü anlattığı ve doğaçlama konuşan oyuncular gibi alıcının da doğaçlama dolaştığı lokanta bölümü, gerçekten yürekli ve başarılı bir deneme...

Ne var ki anlatıma verilen bu önem oyuncu yönetiminde gösterilmemiş. Özcan Özgür'ün, sözcüklerin ilk hecelerini vurgulayan konuşma biçimi filmin duyarlılığının izleyiciye iletilmesini engelliyor. Ayrıca, bir aktörün işsiz kalışı biçimindeki öykü, Can Öz'ün yaşamından verilen kesitler yanında oldukça zayıf ve bildik kalıyor. Sinema dünyasına yapılan değinmeler de epeyce eğretti...

Nesli Çölgeçen, zor koşullarda kotardığı bu ilk filmiyle sinemamıza yenilik getirebileceğini gösteriyor. Sinemamızın onu ve filmini kabul etmemesi ise tek sözcükle yazık!

ERENDIRA

Yönetmen: *Ruy Guerra.* ***Senaryo:*** *Gabriel Garcia Marquez.* ***Görüntü yönetmeni:*** *Denys Clerval, Roberto Rivera.* ***Müzik:*** *Maurice Lecoeur.* ***Oynayanlar:*** *Irene Papas, Claudia Obana, Micheal Landsdale, Oliver Wehe, Rufus, Blanca Guerra, Ernesto Gomez Cruz. Fransız Federal Almanya ve Meksika ortak yapımı, 1981*

FİLM: •• *Görüntü-ses:* •• *Altyazı* ••

Yaptılarında hep görsel bir imgeden yola çıktığını söyleyen ama sinemaya uyarlanma konusunda çekingen davranan Marquez'in perdeye gelmesi sansasyonel bir olay kuşkusuz. 1960'larda Cinema Novo'nun önde gelen adlarından biri olan, şimdilerde ise sinema serüveninı, görece serbestleşen ülkesinde, daha klasik bir üslupla sürdüren Brezilyalı yönetmen Ruy Guerra'nın, Marquez'in **Masum Erendira ile Taş Yürekli Büyükannesinin Acıklı ve İnanılmaz Hikayesi**'nden, jeneriktе belirtildiğine göre Marquez'in özgün senaryosuna dayanarak yaptığı filme de kendi başına bir yapı olarak değil, bir "Marquez uyarlaması" olarak bakılıyor ister istemez. Hemen belirtelim ki melodramatik serüven yapısıyla **Erendira,** Marquez'in en düz, en kolay izlenebilir öykülerinden biri. Guerra da metne son derece sadık kalmış; Marquez'in diyaloglarından, kıtanın toplumsal tarihi ve bilinciyle insanının ruh ve inanç dünyasının derinliklerine dalan özgür çağrışımlı imgelerine kadar... Yalnızca, Marquez'in "nefis bir beyaz balina"olarak betimlediği tombul büyükannenin yerine, cadımsı ve çılgın Irene Papas'ı koymuş (çok da iyi etmiş) ve öyküyü Erendira'nın ağzından açıp kapatmış. Ne var ki, bu yan değişikliklerin dışında öykünün satır satır aktarılışı, Marquez'in, "büyülü gerçeklik" olarak tanımlanmasına ses çıkarmadığı, imgelerin karnaval coşkusuyla dansettiği evreninin, perdeye epey heyecansız ve ağırbaşlı yansımasına yol açmış. Aşkla ölümün öykü boyunca birbirine dönüşen çekişmesi, Erendira'nın yazgıyla özgürlük arasındaki sabırlı bekleyişi, büyükanneyle torunu arasındaki ilişkide denizle çöl arasına sıkışmış kaçakçı bir toplumun alegorisi, Guerra'nın saygılı ve alçakgönüllü yorumu yüzünden, filmin dramatik akışı içinde bayağı gerilere kaçıyor gibi. Gezici fotoğrafçı gibi kişilikler de kimi kez yama hissini uyandırıyor. Bir zamanlar Sinematek'te izlediğimiz **Oz Fuzis**'inde irkiltici üslubuna ve ülkesinin ruhuna uygun bir sinema arayışına tanık olduğumuz Guerra, Marquez'in, anlamakta güçlük çektiklerini söylediği akılcı Avrupalılara Marquez'in öykülerindeki büyüyü anlatmaya ve filminin ticari şansına fazla önem vermiş belki de, kim bilir...

Haksızlık etmeyelim. Yine de olgun, yerli yerinde, yazara saygıyı her karede hissettiren bir uyarlama **Erendira...**

VIDEOTHÈQUE

DÜNYA SİNEMASININ SEÇKİN ÖRNEKLERİ

HAMLET	L. OLIVIER
METROPOLIS	F. LANG
BLOOD AND SAND	R. MAMOULIAN
SAYONARA	J. LOGAN
ANIGHT AT THE SHOW 1915	C. CHAPLIN
REPULSION	R. POLANSKI
PASSIONE d'AMORE	E. SCOLA
OTTO E MEZZO	F. FELLINI
DEATH IN VENICE	L. VISCONTI
LE FUTUR EST FEMME	M. FERRERI

Merkez ve tüm bayilerde

Merkez: Yeniyol Bağarası Sok. No.5 Bebek-İstanbul Tel: 165 62 31

İSTANBUL:

Altıyol Efeş Çarşısı K. 2 Kadıköy 338 82 96

Şaşkın Bakkal Noter Sok. No. 26/2 Deniz tarafı,

Cihangir Soğancı Sok. No. 7 Bilsak altı. 145 58 90

Esentepe, Dedeman Tic. Merkezi No. 15. 172 46 05

Cağaloğlu, Hürriyet Gazetesi karşısı, Hür Han K. 4

Suadiye, Bağdat Cad. Şen Sok. No. 396/3

2. Ulus, Yol Sokak, Ören Apt. No. 3 168 33 87

Etiler, Hürriyet Mücahitleri Sok. No. 5/1 165 36 57

ANKARA:

Çankaya, Cinnah Cad. No. 32/1 280696

Gaziosmanpaşa, Hemşehri Sok. No. 19/3

Kızılay ABC Kitapevi, Selanik Cad. No. 1 332962

BURSA:

Atatürk Cad. Luca Palas İşhanı, No. 2/9 14448

KESİLEN SOSİS Mİ, FİLM Mİ?

MAHMUT TALİ ÖNGÖREN

Televizyonda gösterilecek sinema filmlerini yayından önce gözden geçirmek için bir iki sahnesini kesmek cinayet midir, değil midir? TRT'yi içinden ve dışından yeterince izleyen kimi yazarlar için değildir. Onlara hak vermemeye olanak var mı? Bu arada, söz konusu yazarlardan biri, TV Daire Başkanı Mehmet Akköprülü'nün Cumhuriyet gazetesinde çıkan, "Eğer yabancı ve yerli filmler TRT normlarına uymuyorsa, biz keser, uydururuz" biçimindeki açıklamasına da değinerek, "Eleştiriler içinde, yanlış, ya da eksik olanlar var. Bir de 'Benim görevim TRT'nin canına okumak. Onun için her fırsatı değerlendiririm' diyenlerin yazdıkları var.. Özellikle bu ikincilerin kastlı yayınları, kamuoyunu bir de yanlış yönlendiriyor" diyor.

Bu konu üzerinde durmak istiyorum. Ayrıca, sinemaya da bulaşmış bir kişi olarak özellikle Cumhuriyet'teki bir yazımda (12 Şubat 1985) TV Daire Başkanı'nın yukarda belirttiğim sözüne olduğuna yüklendiğimden ötürü eski dostum olan bu yazarın beni de "Benim görevim TRT'nin canına okumak. Onun için her fırsatı değerlendiririm" diyenlerin kategorisine sokuyor mu bilmiyorum ama, ortada değinilmeden geçilmemesi gereken kimi noktalar bulunduğuna eminim. Ne var ki, bu yazımın herhangi bir yazarın görüşlerine bir yanıt olarak görülmemesini de belirtmeliyim. Çünkü kimi noktalarda onlara katılıyorum. Başka türlü düşündüğüm noktaları da aşağıda sıralayınca, sanırım bugün TRT Televizyonu'nda yerli ve yabancı sinema filmleriyle ilgili uygulamaya bir ışık tutmak mümkün olabilir. Bu yazıyı yazmamın tek ve gerçek amacı da böyle bir ışığın tutulmasına ve bir de yanlış anımsanan ve TRT dışındakilerin hakkı olarak bilemeyecekleri bir noktaya değinilmesine yardımcılık etmektir.

Şimdi şuradan başlayalım. Bir sinema filminin sinema salonunda gösterilmesi ile aynı filmin televizyondan gösterilmesi birbirinden tümden ayrı iki olaydır. Ben sansürün her çeşidine her yerde karşıyım. Sinemada gösterilecek film de önceden sansür edilmemeli, televizyonda yayımlanacak olan da... Ne var ki, sinema salonunda rahatça gösterilmesi gereken bir sinema filminin televizyondaki yayını o denli "rahat" bir biçimde yapılamaz, yapılmamalıdır. TV, ister devletin tekelinde, ister özel girişimin elinde olsun, bir yayın sırasında eriştiği milyonlarca, hatta yerine göre milyarlarca kişinin oluşturduğu kitlenin tepkilerini, beklentilerini ve değerlerini göz önünde bulundurmak zorundadır.

Sinemanın böyle bir kaygısı yok mudur? Olmaz olur mu? Ama sinema filmini yapanlar daha çok sanatsal bir kaygı ile yaratıcılıkları biçimlendirirler. Aynı filmleri televizyondan yayımlayacak olanların kaygıları ise daha çok toplumsal açılarla biçimlenir. Örneğin evlerin içine dek giren TV yayını ile bir ailenin tüm üyelerinin aynı anda ya da ayrı odalarda izledikleri filmlerden nasıl etkileneceklerini hesaba katmak gerekir. Ama bir gözetimin bir sansür uygulamasına dönüşmemesi de sağlanmalıdır.

Üstelik özellikle Batı ülkelerinde değer yargıları giderek değişmekte ve kimilerimize göre aşırılığa kaçmaktadır. Ama bu değişimin sonucunda da toplumsal yanı ağır basan filmler televizyondan hiç kesilmeden ve "sinema endüstrisi"nin elinden çıktığı gibi televizyonda yayımlanmaktadır. Bundan hiç kimsenin kuşkusu olmasın.. Aynı Batı ülkelerinde ise TV yönetimleri eskiden, müstehcen olmayan, sanatsal kaygılarla çekilmiş ve erotik değerler taşıyan ya da çıplaklığı hiç çekinmeden, ama cinselliği de sömürmeden gösteren sinema filmlerini ya hiç göstermiyorlar ya da filmin konusuna zarar vermemek koşuluyla bu gibi sahneleri kestikten sonra yayımlıyorlardı.

Zamanla erotik konular ya da görüntüler ve çıplaklık üzerindeki yasaklar gevşedi. Bu tutum TV yayınlarına da yeni bir anlayış getirdi ve sonunda toplumsal içerikli filmler gibi, erotik sahneler ya da çıplaklık görüntüleri içeren sinema filmleri de Batı televizyonlarında rahatça yer almaya başladı. Kısacası, sinema filmlerinin sinema salonlarındaki gösterimi ile televizyondaki yayını arasında bir ayrılık kalmadı. Bir başka anlatımla, her çeşit sinema filmi, "sinema endüstrisi"nin elinden çıktığı gibi televizyondan yayımlanmaya başladı.

Elbette TV yönetimleri içinde erotizm ve çıplaklık olan sinema filmlerini bu anlayışla yayımlamaya hemen geçmediler. Bu gibi filmler önce geç saatlerde, belli bir yaşın altındaki çocuklar uykuda iken gösterildi. Kimi TV yönetimleri ise bu yaştaki çocukların izlememesi gereken filmler yayımlanırken, TV ekranında belli bir işaretin görülmesini sağlayarak büyüklere, "Çocuklarınıza izletmeyin!.." diye duyuruda bulundular. Daha sonraları da TV kanallarının sayıları artıkça, çocukların izleyeceği izlenceler ve filmler bir kanalda, büyüklerin izleyebileceği sinema ürünleri ise öbüründe gösterildi.

Bu uygulamaların geçerli olup olmadığı söz konusu ülkelerde tartışıldı, değerlendirildi ve yerine göre de eleştirildi. Ne var ki, görüşler, yaklaşımlar ve değerler her alanda giderek değişiyordu. Şimdi artık sınırlar, kısıtlamalar ve kaygılar geniş çapta kalkmıştır ve sinema filmleri de

sinema sanatının ölçülerine saygılı davranılarak bu TV yönetimlerince hiç kesilmeden gösterilebiliyor.

Sinema filmlerinin herhangi bir TV yayınında gösterilmeden önce kesilmelerini ya da kısaltılmalarını gerektiren başka nedenlere de yurt dışındaki uygulamalarda rastlanmıştır. Örneğin bir sinema filmini TV yayınında kendisine ayrılan süreye sığdırabilmek için de kimi sahnelerin çıkarıldığı görülmüştür. Ya da enerji kısıtlaması gibi çeşitli ülkelerde görülen sıkıntılar sonucunda TV yayınları kısaltılınca, televizyonda gösterilecek sinema filmlerinin kimilerinden iki üç sahnenin kesilmesi yoluna gidilmiştir. Ama bu gibi durumlarda söz konusu yola başvuran TV yönetimleri, bizdeki gibi, sorumsuzca davranmamakta veya sanat değeri olmayan filmleri kesmekte ya da böyle bir yola başvurmadan önce yapımcılardan izin ve yerine göre de hangi sahneleri çıkartabileceklerine değin yardım istemektedirler. Ama şurası da kesinlikle ileri sürülebilir ki, sanat değeri yüksek olan ve sinema tarihinin içinde önemli bir yeri bulunan filmleri kesmeye aynı TV yönetimleri pek yanaşmıyorlar. Çünkü böyle bir işlem onların saygınlıklarını yitirmelerine yol açabilir.

Nitekim, bu noktayla ilgili bir örneği 24 Nisan 1985 günlü Milliyet gazetesinde okuduk. Gazetedeki habere göre, Amerikalı sinema oyuncusu Warren Beatty, ABC Televizyon Şirketi aleyhine açtığı davayı büyük bir yengi ile kazandığını açıklamıştır. Beatty, televizyon şirketini, "Reds-Kızıllar" adlı filmini yayın süresine uydurabilmek için 9 dakikalık bir bölümünü kesmesi üzerine mahkemeye vermişti. Davayı kazandıktan sonra bir açıklama yapan Warren Beatty, kararın, TV yapımcı ve yöneticilerinin ilkel tutumlarına karşı kazanılmış bir zafer olduğunu ve filmlerin bir sosis gibi kesilemeyeceğini söylemiş.

Bizde de tüm filmler hiç kesilmeden gösterilebilir mi? Bu soruya salt televizyonumuzu göz önünde bulundurarak yanıt veremeyiz. Bu gibi bir soru ülkemizdeki toplumsal değişim ve gelişimle ilgilidir. Toplumumuzdaki hoşgörü henüz televizyonumuzdan erotizm ve çıplaklık taşıyan bir film sahnesinin yayımlanmasına dayanabilecek düzeyde değil... Bu nedenle de kimi sinema filmlerindeki sahnelerin TV yayınından önce kesilip çıkarılmasını mı kabul etmemiz gerekir? Hemen "Hayır" demeyelim... "Açık" olması bakımından sakıncalı görülen bir sahne varsa, bunun çıkarılması ülkemizde uygun karşılanabilir. Ama eğer böyle bir sahnenin çıkarılması, filmin öyküsüne, yorumuna ve örneğin filmdeki bir insanın kişiliğinin tanımlanmasına zarar vermeyecekse...

29 Ocak 1985 Salı akşamı TRT Televizyonu'nda gösterilen "Şebeke" adlı filmden bir sevişme sahnesi çıkarılmıştı. Oysa bu sahne, filmin kahramanlarından bir kadının kişiliğini göstermesi bakımından önem taşıyor ve kadının sevişirken bile işini düşündüğünü göstererek "tuku"sunu sergiliyordu. Sonuç: Bu sahneyi kesmemek gerekirdi. Ama aynı sahnenin televizyondan yayımlanması da uygun görülmeyebilirdi. O zaman ne yapılmalıydı? Filmin tümünü yayımlamamaktan başka çare yok... Tıpkı "Postacı Kapıyı İki Kere Çalar" örneğinde gördüğümüz gibi...

TV yönetimi önce bu filmi yayınlayacağını açıkladı. Herhalde TRT dışından birileri bu filmi göstermesini TV yönetimine önermiş, TV yönetiminde de sinema filmi bilgisi olmadığından ötürü "Postacı"da ne gibi sahneler bulunduğunu hiç kimse düşünmemişti. Filmin gösterileceği bir iki ay önce kamuoyuna TRT tarafından açıklandı. Sonra, yayına iki üç gün kala, TV yönetimi filmi izleyince herhalde beyninden vurulmuşa döndü. Çünkü herkes bu filmde Jack Nicholson ile Jessica Lange'in ilk sahnelerinden birinde, mutfak masası üzerinde seviştikleri bölümün çok çarpıcı olduğunu belirtti ve TV yönetiminin bu sahneyi yayımlamaya cesaret edemeyeceğini yazdı. Oysa aynı filmde ilk otomobil kaza-

Reds - Kızıllar / Warren Beatty (1981)

The Postman Rings Allways twice - Postacı Kapıyı İki Kere Çalar / Bob Rafelson (1981)

sından sonra da bir sevişme sahnesi var ki, "Postacı" sinemalarımızda gösterilmeden önce mutfak sahnesi sansür kurulu tarafından olduğu gibi bırakılmış, ama kazadan sonraki bu sahne kesilmişti. "Postacı" hakkında yazanların bilmediği bu sahneyi yayımlamayı da TRT göze alamazdı. Sonunda yapılacak en iyi iş yapıldı ve bu gibi sahneler kesileceği yerde, film tümden yayından kaldırıldı. Ama TV yönetimi de haftalarca önce "Postacı'yı yayımlayacağı günü ve saati kamuoyuna açıklamak gibi bir beceriksizlikten kendini kurtaramadı.

Buraya dek yazdıklarımdan TRT Televizyonu'nda çıplaklık ve erotizm içeren sinema filmlerinin gösterimini savunduğum düşünülebilir. Böyle düşünenler yanılmıyorlar. Eğer işin içinde sömürü yoksa bu tür filmleri hiç kesmeden yayımlayacak ve hiç gocunmadan da televizyondan izleyecek bir düzeye gelmeliyiz. Ama henüz ne TV yönetimi, ne de toplumumuzun belli bir kesimi bu olgunluğa erişebilmiş durumda.

Kaldı ki, ben burda sömürü olmadan çıplaklığı ve erotizmi sergileyen sinema filmlerinin TRT Televizyonu'ndan yayınını savunmadan önce bir başka nokta üzerinde durmak isterim. O da TRT'nin toplumsal içerikli filmlere ya da toplumsal içerikli sandığı film sahnelerine karşı gösterdiği akıl almaz, tutucu ve çarpık tepkidir. TRT'nin sevişme sahnelerine, aşırı olmayan çıplaklığa ya da sömürüsüz erotik filmlere koyduğu yasaklardan önce toplumsal içerikli filmlere koyduğu yasaklardan kendini kurtarması gerekir. Örneğin Vittorio de Sica'nın ünlü ve sinema tarihinde çok önemli bir yeri olan "Milano Mucizesi" adlı filminin televizyondan yayımlanacağı da birkaç kez açıklanmış, ama TRT Televizyonu bu yayını gerçekleştirmeyi bir türlü göze alamamıştır. Yayımlanacağı önceden kamuoyuna açıklanıp da gösterilmeyen filmlerden biri de Ingmar Berkman'ın "Yaban Çilekleri..." "Yaban Çilekleri"nin gösterilmeme nedeni de TV yönetiminin bu filmin anlamını yeterince yorumlayamaması olsa gerek...

Şimdi bir yazar diyor ki: "Milano Mucizesi gibi, bu günün koşullarında bir masaldan çok az öte bir filmi yayın planına koymak, Akköprülü'ye (TV Daire Başkanı) puan kaybettirirken (TRT içinde) filmin yayınını son anda durdurmuş olmak, Aydın Öngun ekibine (TRT denetçileri) puan sağlıyor." Demek ki, eskiden de gördüğümüz gibi, TRT'de yine klikler var ve kurum yine bu klikler arasındaki çekişmelerle kaynıyor. Sonuçta da bundan en çok TV izleyicileri zarar görüyor.

Acaba bu zararda TV Daire Başkanı Akköprülü'nün de hiç payı yok mu? 3 Şubat 1985 günlü Cumhuriyet gazetesinin birinci sayfasında Mehmet Akif imzasıyla verilen bir haberde bu TV Daire Başkanı'nın "Sinema filmlerinin TRT'nin normlarına uymadığı görüldüğünde kesilip biçilerek uydurulacağını" söylemesi gerçek dışı bir açıklama mıdır? Eğer öyleyse, Başkan'ın başta Cumhuriyet olmak üzere bu açıklamanın haberinin ve yorumunun yer aldığı tüm gazetelere ve dergilere bir yalanlama göndererek kendini temize çıkartması gerekir. Nitekim, ben de bu konuda Milliyet Sanat Dergisi'ndeki bir yazımda böyle bir yalanlamanın bana gönderildiğinde hemen kullanılacağını yazdım. Ama bir yanıt alamadım.

TV Daire Başkanı ile TRT denetçileri arasında bir çekişme var olabilir ve TV Daire Başkanı da yayıncılığı denetçilere kıyasla daha çok temsil ediyor olabilir, ama şu bir gerçektir ki, bugün TRT'de salt sinema filmleri değil, tüm konuşmalar ve izlenceler sözde TRT normlarına kişisel amaçlarla uydurulmak için kesilme tehlikesiyle karşı karşıyadır ve TV Daire Başkanı da, denetçiler de ellerinde makaslarla ortalıkta dolaşmaktadırlar. Üstelik, TV Daire Başkanı, yine Cumhuriyet'te okuduğumuza göre, "Kimi izmlere bağlı isimlere TRT'de yer verilmeyeceğini, ama Ahu Tuğba ile TRT'nin yayımlayabilecekleri ara-

Miracolo a Milano - Milano Mucizesi / Vittorio De Sica (1951)

sında bir korelasyon varsa, Ahu Tuğba'nın da TRT'de yer alabileceğini'' söylemek gafletinde bulunmuştur. Nitekim, 1 Nisan 1985 akşamı televizyondan yayımlanan ''Olay'' izlencesinde bu korelasyon bir dereceye dek kurulmuş ve Ahu Tuğba'dan söz edilmiştir.

Devlet memuru olduğu için TV Daire Başkanı Akköprülü'nün basında yer alan demeçlerini düzeltmediği ve açıklama yapamadığı görüşüne de katılamıyorum. Çünkü bu TRT görevlisi gerektiğinde basına ve dergilere demeçler verebilmekte ve görüşlerini açıklamaktadır. Eğer Cumhuriyet'te 3 Şubat günü çıkan açıklamalarında bir yanlışlık varsa, bu durumu önce yine Cumhuriyet'te yapacağı yeni açıklamalarla düzeltme fırsatı hâlâ TV Daire Başkanı'nın elindedir.

Kimi yazarların yanlış anımsadığı ve haklı olarak bilemeyecekleri nokta ise şu: ''Televizyonun yayına başladığı dönemlerde, TV Yayınları'nın sorumlusu TV Daire Başkanı'ydı... Denetim Müdürlüğü de TV Daire Başkanlığı'na bağlıydı.. Böylece TV Daire Başkanı'na, denetimin 'olmaz' dediği bir programı yayına verme hakkı 'sorumluluğu doğal olarak üzerine alma koşulu' ile tanınmıştı'' deniyor. Televizyonumuzun yayına başladığı dönemlerde böyle bir uygulama hiç olmadı. İlk üç yıl gerek izlencelerin, gerek sinema filmlerinin seçim, denetim ve yayın sorumluluğu tümden TV Daire Başkanlığı'na bırakıldı. Bu dönemde televizyonumuz yerli ve özellikle de yabancı sinema filmi yayımlayacak düzeyde değildi. Daha sonra TV izlencelerinin denetimini TRT Genel Müdürlüğü üzerine aldı. Günümüzdeki gibi o günlerde de Genel Müdürlük denetçileri TV yönetimine elinden geldiğince güçlük çıkarmaya ve özellikle toplumsal içerikli izlenceleri yasaklamaya başladı. Ama TV yönetimi ve yapımcıları da, günümüzdeki uygulamanın aksine, yasaklanan her yapım için mücadele etti ve yayını durdurulan kimi izlenceleri bu korkunç denetimcilerden kurtarmayı başardılar.

İlk birbuçuk yıllık yayın süresinden sonra, sinema filmlerinin seçimi denetimi için de en geçerli yola başvuruldu ve bir komite kurularak bu iş tümden genel müdürlük denetçilerinden uzak tutuldu. Eğer sinema film komitesi, sinema sanatını, tarihini ve bu dalın önemini bilen ve algılayan uzmanlardan oluşturulabilirse, bu uzmanlar bir de sinemayı seven kişilerse, yerli ve yabancı sinema filmlerinin seçimi ve denetimi ve yayını da kültürel ve sanatsal bakımdan yoluna girer ve TV izleyicilerini de hoşnut edebilecek bir düzeye gelebilir. Gerçi televizyonumuzun ilk yıllarındaki film komitesinin çalışmasında da çeşitli aksaklıklar olmamış değildir. Ama bunlar o günkü TRT'nin düzensizliğinden kaynaklanan nedenlere dayanıyordu.

Kısacası, bugün de, yarın da ''televizyonda sinema'' ile ilgili seçimi, denetimi ve yayını önce TRT'nin genel denetim çarkından ayırmak, uzmanlardan oluşan bir film komitesine bırakmak ve neyin yayınlanıp neyin yayınlanmayacağı konusunda da son sözü TV Dairesi Başkanı'na vermek gerekiyor. Ama bu başkanın da TV yayınlarını ve dolayısıyla da toplumu bir adım ileriye götürecek bir yayıncılık anlayışına sahip olması başlıca koşullar arasında yer almalıdır. Ayrıca, televizyonda gösterilecek sinema filmlerini, sosis keser gibi kesmeye meraklı TV yöneticilerinden ve denetçilerinden de kurtarmak gerekir. Kaldı ki, günümüzde sosislerin kesilmesinin bile bir yolu yordamı vardır.

Şöhret / Fame

Fİ-YAP SİNEMA VE VİDEO YASASINI TARTIŞTI

HÜSEYİN KUZU

Film Yapımcıları Derneği'nin (Fİ-YAP), hazırlanan Sinema ve Video Yasası konusundaki gelişmeleri sinema ve video çevresine duyurmak, bir kamuoyu oluşturmak için düzenlediği toplantı, 17 Mayıs 1985 günü, Beyoğlu Lale Sinması'nda yapıldı. Basının, sinema ve video alanında çalışan herkesin katılımına açık olan toplantı, bu çevrelerden beklenilenin çok üzerinde bir ilgi gördü.

17 Mayıs 1985 günü Lale Sinması'nda yapılan toplantıda, kürsüde Hürrem Erman (Yapımcı), Hulki Saner (Yapımcı) ve Ertem Eğilmez (Yönetmen-yapımcı)'dan oluşan bir onur kurulu da bulunuyordu. Toplantıyı yapımcı Şerafettin Gür ve oyuncu Kadir İnanır sundular. Toplantının konuşmacıları, sırasıyla, genel olarak şu konulara değindiler.

Hürrem Erman- Fİ-YAP Onur Kurulu Başkanı ve Türk Sinması'nın yaşayan en eski yapımcısı olarak Hürrem Erman toplantının açış konuşmasını yaptı. Sinema yaşamı boyunca çıkarılacak bir sinema kanunu beklediğini söyleyen Hürrem Erman, bu girişim için kurulan her kurulda yer aldığını, fakat bunların hiçbirinden bugünkü gibi olumlu bir sonuç çıkmadığını belirtti. Hürrem Erman dokunaklı konuşmasıyla sinemaya her aşamasında emek verenlerin başlangıcından bu yana geçirdikleri zor koşullara değindi.

Türker İnanoğlu- Fİ-YAP Başkanı, yapımcı Türker İnanoğlu hazırlanan yasa tasarısının esaslarını anlattı. Hazırlanan yasa tasarısını başlangıcından beri dernek olarak yakından izlediklerini ve yardımcı olduklarını belirten Türker İnanoğlu, tasarının eksik kalmış yanlarına değindi. Tasarının özellikle "umuma açık eğlence yerlerinde videodan sinema filmi gösterimi" için mutlaka bir önlem alması gerektiğini belirten Türker İnanoğlu, sinema-video ilişkilerine de değindi.

AYTUĞ İZ'AT- Kültür ve Turizm Bakanlığı müsteşar yardımcısı Aytuğ Iz'at, Kültür ve Turizm Bakanı adına konuştu. Başlangıcından bu yana Türk Sinması'nın devletle olan ilişkilerine değinen müsteşar yardımcısı, hazırlanan yasa tasarısıyla Türk sinemasının kazanacağı avantajları belirtti. Aytuğ Iz'at sinemanın kültürel etkinliğinin ulusal yararlılıklarını da açıkladı.

NİHAT AKPAK- Sinema ve Video Yasası'nın iki hazırlayıcısından biri olan Anavatan Partisi Sakarya Milletvekili Nihat Akpak, hazırladıkları yasanın esaslarını anlattı. Sinema ve videonun toplum üzerindeki etkisini belirten Nahit Akpak, bu ve bu tasarıya paralel diğer kültür, sanat ve spor yasalarının birbirleriyle olan ilişkilerine değindi.

ETHEM ARDA- Bir Anadolu sinema salonu işletmecisi olarak tüm sinemacılar adına konuşan Ethem Arda, sinemacıların kendi özel sorunlarına değindi. Özellikle video karşısında, sinemacıların olumsuz koşullarını rakamlarla ortaya koyan Ethem Arda belediyelerin sinemalara hiçbir şey katmadıkları halde çok yüksek rüsum almalarından yakındı.

HÜLYA KOÇYİĞİT- Hülya Koçyiğit kendisinden önceki konuşmacıların hukuki ve teknik konuşmalarına göre rahatlatıcı bir konuşma yaptı. Hülya Koçyiğit tüm olumsuz koşullarına rağmen Türk sinemasının yurt içinde ve dışında gösterdiği başarıları anlattı. Sinemanın her şeye rağmen hâlâ halkın en ucuz ve en çok katıldığı bir sanat dalı olmaya devam ettiğini belirten Hülya Koçyiğit, hazırlanan yasa tasarısının umutla beklendiğini belirtti.

İSMET KURTULUŞ- Yabancı Film İthalatçıları Derneği Başkanı İsmet Kurtuluş, film ithalatçılarının sorunlarının Türk sinemasının sorunlarının içinde olduğunu belirtti. Özellikle korsan videonun yabancı film getiricilerini çok zor durumda bıraktığını belirten İsmet Kurtuluş, yasada yer almayan "umuma açık eğlence yerlerinde videodan film gösterimi"nin mutlaka yasaklanmasını istedi.

- Estet Video'nun sahibi ise videocuların sorunlarını açıkladı. Videonun sinemanın ayrılmaz bir gösterim aracı olduğuna değindi. Bu konuda yasal boşluklardan ileri gelen ve gittikçe büyüyen korsan video tehlikesi karşısında yasa tasarısında görmek istedikleri uygulamaları belirtti.

KADRİ BİLSE - Ankara Film İşletmecileri Derneği Başkanı ve film işletmecisi Kadri Bilse tüm Anadolu Film İşletmecileri adına söz aldı. Film işletmeciliğinin özel sorunlarına ve korsan video konularına değinen konuşmacı yasanın umutla beklendiğini "sinemaya gereken önemin verilmesi gerektiğini" belirtti.

ZEKİ ALASYA- Tiyatro ve sinema sanatçısı Zeki Alasya toplantının en sempatik konuşmasını yaparak sinemada çalışanların sosyal hakları konusundaki beklentilerini belirtti. Bu konudaki gelişmelerin daha genel sosyal hakların alınması konularına bağlı olduğunu belirten Zeki Alasya, yasanın bu konuda da getirdiği her yeni şeye sinema çevresinin açık olduğunu belirtti.

ŞERAFETTİN GÜR- Yapımcı Şerafettin Gür, İstanbul Ticaret Odası Meslek Komitesi Başkanı olarak Ticaret Odası Meslek Grubu adına konuştu. Sinema ve yapım sorunlarına değinen Şerafettin Gür video konusunda yasa tasarısının boş bıraktığı önlemlerin mutlaka doldurulması gerektiğini belirtti.

ATIF YILMAZ- Yönetmen ve yapımcı Atıf Yılmaz sinemadaki çalışanlar adına konuştu. Sinemadaki yıllarının tecrübelerinden yararlanarak sinema ve devlet ilişkilerine değinen Atıf Yılmaz bu konudaki gelişmeleri umutla beklediklerini belirtti.

ARİF KESKİNER- Fİ-YAP ikinci başkanı Fİ-YAP adına yaptığı konuşmayla sinema ve devlet ilişkilerini anlattı.

SUHA TANIK- Hazırlanan yasa tasarısının iki hazırlayıcısından biri olan İzmir Anavatan Partisi Milletvekili Suha Tanık yasanın esaslarına değindi. Konuşmacıların isteklerini yasa tasarısına mutlaka sokmaya çalışacaklarını belirten Suha Tanık tasarının bundan sonraki gelişmelerinin olumlu sonuçlanması için elinden geleni yapacağını belirtti.

SABİT BATUMLU- Toplantının bitiminden sonra söz alan Halkçı Parti Milletvekili Sabit Batumlu gelişmeleri ilgiyle izlediklerini belirtti ve Halkçı Parti olarak yasa tasarısının yasalaşması için toplu olarak kabul oyu vereceklerini belirtti.

TELEVİZYON HAZİRAN FİLMLERİ

BATI'NIN ZAFERİ

HOW THE WEST WAS WON

Yönetmenler: Henry Hathaway (birinci bölüm), John Ford (üç savaş), George Marshall (tren). Senaryo: James R.Webb. Görüntü yönetmenleri: William Daniels, Milton Krasner, Charles Lang Jr, Joseph La Shelle. Müzik: Alfred Newman. Oyuncular: Debbie Reynolds, Caroll Baker, Lee J. Cobb, Henry Fonda, Karl Malden, Gregory Peck, George Reppard, James Stewart, Eli Wallach, Richard Widmark, John Wayne, Walter Brennan, Thelma Ritter, Russ Tamblyn, Spencer Tracy (anlatıcı). Technicolor Cinerama tekniğiyle çekilmiş ABD (MGM) filmi, 1962, 162 dakika.

Amerikan sinemasına özgü western türünün tematiğini oluşturan bütün klasik öğelerin, ünlü oyuncularla bir araya toplandığı ve o dönemin görkemli cinerama tekniğiyle kotarılmış, ilgisiz kalınamayacak bir western "antolojisi" niteliğinde **How The West Was Won**-Batı'nın Zaferi (ya da doğru çevirisiyle Batı Nasıl Kazanıldı), Amerika'ya ayak basan ilk "öncü"ler tarafından "Vahşi Batı"nın nasıl ele geçirildiğini anlatıyor 19. yüzyılda. Bu türün ustası üç yönetmenin gerçekleştirdiği bölümlerle zengin bir oyuncu kadrosunun varlığı, ilk öncülerin, serüven düşkünü serserilerin 1830'lardan 1880'lere değin yayılan serüvenlerini, altına hücum dönemini, "saloon", revü kızları ve kumarbazları, iç savaşı, kızılderilileri, ilk den.iryolunun döşenmesi, tren soygunlarını, vb. öğeleri, "spektaküler" bir biçimde harmanlayarak sergileyen gözalıcı bir filme dönüştürüyor **How The West Was Won**-Batı'nın Zaferi'ni. Haziran ayının, TV'de gösterilecegi ilan edilen filmleri arasındaki en gösterişli western'lerden biri kuşkusuz bu 162 dakikalık "destan." Geçmiş yıllarda ülkemizde gösterilmiş olan bu "western seçkisi"ni, yıllar sonra yeniden izlemek, özellikle bu türün tutkunlarına ilginç gelecektir sanırız.

VİVA VILLA

Yönetmen: Jack Conway. Senaryo: Ben Hecht. Görüntü yönetmeni: James Wong Howe, Charles G. Clarke. Müzik: Herbert Stothart. Oyuncular: Wallace Beery, Fay Wrey, Leo Carillo, Donald Cook, Stuart Erwin, George E. Stone, Katherine De Mille, Joseph Schilkraut. ABD (MGM) yapımı, 1934, 110 dakika.

Yapıldığı yılın en iyi senaryosu ve filmi seçilen **Viva Villa**'da, Amerikan sineması 1920'lerin ünlü, Meksikalı devrimci köylü önderinin yaşamını beyaz perdeye ilk kez getiriyor. Ö döneme göre, şiddet öğesinin hayli cüretli kullanıldığı bu filmde, Griffith'in asistanlığından yetişme yönetmen Jack Conway'in anlatımından ve Ben Hecht'in gerçekçi sayılabilecek senaryosundan daha önemlisi, Eisenstein'in talihsiz Meksika seferinde çektiği ama Amerikalı ünlü "solcu" yazar Upton Sinclair olan yapımcısıyla anlaşamayarak tamamlayamadığı **Que Viva Mexico** adlı ünlü kurgulanmamış yapıtından da kimi bölümlerin kullanılmış olması... Salt bu yanıyla bile ilgiye ve izlenmeye değer bir sinema klasiği, devrimci köylü önderi Pançe Villa'nın sinemadaki bu ilk uyarlaması. **Viva Villa**, haziran ayının televizyondaki kaçınılmaması gereken filmlerinden biri, TV ve sinemaseverler için.

BİRKAÇ DOLAR İÇİN

FOR A FEW DOLLARS MORE-PER QUALCHE DOLLARO İN PİU

Yönetmen: Sergio Leone. Senaryo: Sergio Leone. Görüntü yönetmeni: Massimo Dalaamano. Müzik: Ennio Morricone. Oyuncular: Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Gian Maria Volonte, Klaus Kinski. İtalyan, İspanyol, Alman ortak yapımı, 1965, 130 dakika.

Per Un Pugno Di Dollari-Bir Avuç Dolar'ı Bob Robertson takma adıyla gerçekleştirip umulmadık çapta, büyük iş yapan ve beyaz perdeyi nerdeyse 10 yıl boyunca kaplayan bir akımın ortaya çıkmasına neden olan, "spaghetti western"in yaratıcısı Sergio Leone'nin, **Bir Avuç Dolar**'ın başarısının ardından klasik western'in birtakım öğelerini en kaba, en "grotesk" ve şiddeti öne çıkaran bir tavırla ve seyirciyi en kolay yoldan etkileyecek bir bileşimle tezgahlamayı sürdürdüğü ikinci "dolarlı"mi filmi **Birkaç Dolar İçin,** El Paso'daki kafa avcılarının kanlı serüvenlerini anlatıyor. Televizyonda bir süre önce gösterilen 1966 yapımı **İl Buono, il Brutto, il Cattivo-İyi, Kötü ve Çirkin**'den bir önceki bu filminde Sergio Leone, Clint Eastwood'un yanı sıra Lee Van Cleef, Gian Maria Volonte ve Klaus Kinski gibi "kötü adam"ları yönetmiş. Leone'nin western'e getirdiği "stilizasyon"un biçimsel özellikleri, tiplemedeki başarısı ve Ennio Morricone'nin etkileyici müzik çalışması bakımından izlenebilir düzeyde. 20 yıl öncesinin moda akımının sürükleyici bir örneği ve Leone'nin sinemasının başlangıç döneminden, belirgin bir reçeteyi uygulayan bir Latin western'i niteliğindeki bu film öğütlenebilir sonuçta...

EVLENMEKTEN KORKMUYORUM

LA SİRENE DU MİSSİSİPİ-MİSSİSİPİ MERMAİD

Yönetmen: François Truffaut. Senaryo: William Irish'in Waltz İnto Darkness adlı romanından François Truffaut. Görüntü yönetmeni: Denys Clerval. Müzik: Antoine Duhamel. Oyuncular: Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Michel Bouquet, Nelly Borgeaud, Marcel Berbert, Roland Thénot, Martine Ferriere. Fransız filmi, 1969, 123 dakika.

1984 Ekim'inde ölen, Yeni Dalga'nın üç önde gelen yönetmeninden biri olan Truffaut'nun Jean Renoir'a adadığı, "arayış" dönemi filmlerinden **La Sirene du Missisipi**-Evlenmekten Korkmuyorum, "kadın ve kuklası" temasını sinemanın önemli türlerinin karışımı niteliğinde sunan bir Truffaut yapıtıdır. Gizemli bir biçimde başlayıp tam bir "tür"ler bileşimi" olarak süren, Hitchcock'vari kovalamacalardan sonra Truffaut'vari bir aşk öyküsü olarak son bulan **La Sirene du Missisipi**'de **Mavi Melek** (Sternberg), Nana (Renoir) gibi 1930'ların klasiklerine göndermeler vardır. Belmondo'nun acık seçik biçimde Humphrey Bogart'a öykündüğü, Truffaut'nun 1969 yapımı bu William Irish uyarlaması, yönetmenin önemli filmlerinden sayılmasa da yine de izlenebilir nitelikte bir Fransız filmidir haziran TV'sinde.

DODSWORTH

Yönetmen: William Wyler. Senaryo: Sinclair Lewis'in romanından Sidney Howard. Görüntü yönetmeni: Rudolph Mate . Müzik: Alfred Newman. Oyuncular: Walter Huston, Mary Astor, Ruth Chatterton, David Niven, Paul Lukas, Maria Ouspenskaya, Gregory Gaye, Odette Myrtil, John Payne. Amerikan filmi 1936, 101 dakika.

Amerikalı bir işadamının karısıyla yaptığı bir Avrupa turu sonunda kaçınılmaz bir biçimde ortaya çıkan hayatlarındaki değişimi anlatan, çok satmış bir Sinclair Lewis romanından uyarlanan, William Wyler'in başlangıç evresinden seçilmiş bu film **(Dodsworth),** yapıldığı dönemin en iyi filmi seçilip, ödüllere garkolunarak hayli beğeni toplamıştı. Bu William Wyler filmi de haziranda TV'deki izlenmeye değer sinema klasiklerinden biri.

YAYIN PAZARLAMACILARI;
BU İLANI DİKKATLE OKUYUN;

Sizi Türk Kültürüne Hizmete Çağırıyoruz.

Ülkemizin en sevilen eserlerini pazarlama imkanı sizin.
Çünkü Türkiye'de yayın pazarlamasına en cazip imkanlar
Gelişim Pazarlama AŞ'nin elemanlarına sunuluyor.
Fazla bilgi için bürolarımıza baş vurun.
Kârlı çıkan siz olacaksınız, bir de tabii alıcı!
Alıcıya en **cazip** fiyatlar bizde!
En **Yüksek Prim** bizde!

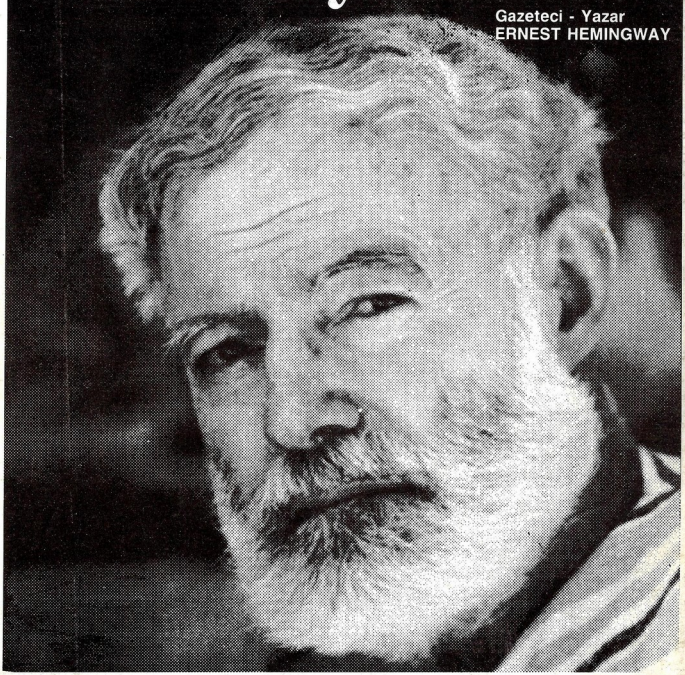
"GELİŞİM PAZARLAMA'YA GÜVENİLİR"

GELİŞİM Yayın Pazarlama San. ve Tic. A.Ş.

İSTANBUL: Teşvikiye Cad. Narmanlı Ap. 32/4 (Teşvikiye Otobüs Durağı arkası) Teşvikiye - İstanbul
ANKARA : Konur Sok. No: 7/4 Kızılay - Ankara
İZMİR : Şehit Neyres Bulvarı, Sedir Ap. No: 9 Kat: 4 (Efes Oteli arkası) Alsancak - İzmir

"Yaşasaydım, yalnız Nokta'da yazardım"*

Gazeteci - Yazar
ERNEST HEMINGWAY



*** Bu haberi kaynağından doğrulayamadık. Bu nedenle Nokta'da yayınlanmadı.** Nokta Türkiye'nin en güvenilir haber dergisidir. Her haberi kaynağından doğrular. Nokta'da her iddia araştırılır, tarafları bulunup konuşturulur, maddi olgular "cifte kontrol"le pekiştirilir, yazılır, redakte edilir, beş ayrı gözle beş kez okunur,üç yetkili imzayla baskıya teslim edilir.

nokta
Haftalık Haber Dergisi
Gelişim Y
10.00